Arch. 12 - 1

KV I A

EAD

<36604791510018

<36604791510018

Bayer. Staatsbibliothek

m

R

Antiqq.
Archaeol.

Ideen

zur

Archäologie der Malerei.

Erster Theil.

Nach Maasgabe der Wintervorlesungen im Iahre 1811

entworfen

von

C. A. Böttiger.

Dresden, 1811.
Im Verlage der Waltherschen Hofbuchhandlung.

Arch. 12

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

B64

Dem Nestor

unter Deutschlands Literatoren,

Dem

zum Ziele leitenden Führer in aller Alterthumskunde,

Herrn

Chr. Gottlieb Heyne

seinem

väterlichen Freunde,

Γέρας τοῦτο δόμεν εὔχεται.

Vorrede.

Als ich im Iahre 1806, veranlaſst durch die ersten archäologischen Wintervorlesungen, die ich damals in Dresden gehalten hatte, die Andeutungen zu 24 Vorlesungen über die Archaeologie und in diesen die Umrisse zur Geschichte der griechischen Sculptur herausgab, hoffte ich, ähnliche Andeutungen für die übrigen Theile der bildlichen Alterthumskunde, oder Archaeographie, wie Visconti sie wohl mit Recht lieber genannt haben möchte, bald folgen lassen zu können. Wirklich haben auch meine Wintervorlesungen seitdem einen ununterbrochenen, selbst durch die Stürme der Zeit nie gestörten Fortgang gehabt. Allein der Ausführung des Plans, den ich mir dabei gleich anfangs vorgezeichnet hatte, stellten sich mehrere in voraus kaum zu berechnende Schwierigkeiten entgegen. Die zweite Reihe von Vorlesungen umfaſste eine Contemplation der vorzüglichsten Antikengallerieen und Museen in Europa, oder

dasjenige, was man immer mit der Benennung einer antiquarischen Museographie zu bezeichnen gewohnt gewesen ist. So wurden wir uns erst des noch vorhandenen Stoffs zum Studium der Antike völlig bewuſst. Meine nachsichtsvollen Zuhörer folgten, wie es schien, nicht ohne lebhaftere Theilnahme dem Führer, der sie mit dem Inhalte der vorzüglichsten Sammlungen in Italien, Frankreich und Deutschland bekannt zu machen suchte, und die Vorlesungen besonders, welche uns in die Aufgrabungen von Herculanum und Pompeii und zu allen dort gefundenen Herrlichkeiten im Museum von Portici führten, erhielten durch den überraschenden Eintritt in das häusliche Leben jener alten Völker einen mannigfaltigen Reiz, wie ihn nur eine verjüngende Wiedererweckung der Vorzeit gewähren kann. Allein wie hätten sich damals bei einem noch so wenig beruhigten Zustand aller Dinge, wo die Sekte der alten Heraklitischen Philosophen, die man die Fluſsmacher nannte *, mehr als je Recht zu haben schien, wie hätte sich bei völliger Ungewiſsheit,

* Τοῦς ῥέοντας in Platonis Theaetet. c. 94. p. 419. *Heind.*, die nämlich behaupteten, daſs alles in stetem Fluſs (ῥεῖν τὰ ὅλα), nichts einen Augenblick dasselbe sei. S. Menage zu Diog. Laert. IX, 8.

ob diese oder jene Sammlung auch noch da sey, wo sie vor wenig Monaten gesehn wurde, Andeutungen zu einer Museographie niederschreiben und in Druck geben lassen? Selbst jetzt, wo durch die Kraft eines Einzigen so viel zur Festigkeit und zum Stilstande gebracht worden ist, dürfte ein solches Unternehmen nicht anzurathen seyn. Kaum sind die Schätze der Villa Borghese ausgeräumt, so entsteht auch schon die Frage, ob die zwei grofsen Museen auf dem Campidoglio und im Vatican bleiben werden. Wir wissen nichts von dem Schicksale der Antiken, die man noch vor kurzem in der Ruffinella bewunderte. Um so verdienstlicher würde das Unternehmen des Herrn von Ramdohr seyn, der bei seiner jetzigen zweiten Reise und Beschauung von Italiens unerschöpflicher Kunstfülle uns in Rücksicht auf alte Kunstwerke über alles, was war und ist, genaue Rechenschaft zu geben versprochen hat. Bis zur Erscheinung dieses und vieler ähnlichen Wegweiser, und bis uns ein zweiter Dallaway noch etwas genauer und belehrender, als es der erste that,*

* Zwar haben Dallaway's *Anecdotes of Arts in England*, London 1800, durch des um alle Theile der Alterthumskunde hochverdienten Millin's Bearbeitung: *Les beaux arts en Angleterre. Ouvrage traduit de l'Anglais de Mr. Dallaway*,

die in den Villa's und Museen der Britten befindlichen unermeſslichen Kunstschätze angegeben hat, wird jeder Einsichtsvolle rathen, die ausführlichere Bearbeitung einer solchen Museographie für's erste noch auf unbestimmte Zeit zu vertagen. Eine einzige Vorlesung von denen, welche ich in jenem zweiten Cursus gehalten habe, ist durch den Druck bekannt gemacht worden. *

Auch in den Wintervorlesungen von 1808. 9. 10. konnte aus Ursachen, deren Auseinan-

publié et augmenté de notes par A. L. Millin. Paris 1807. II. Vol. treffliche Zusätze und Berichtigungen erhalten, allein die Arbeit selbst bleibt höchst unvolständig und es müssen noch viele solche Beiträge kommen, wie eben jetzt Dr. Clarke durch seine *Greek Marbles brought from the Mediterranean* gegeben hat.

* Sie erschien zuerst im 4ten Bande der *Leipziger Bibliothek für redende und bildende Künste*, ist aber auch besonders abgedruckt worden, unter dem Titel: *Ueber Museen und Antikensammlungen. Eine archäologische Vorlesung, gehalten den 8ten Januar* 1807. Leipzig, Dyck, 1808. 31 S. in 8. Das Nachtheilige der Museen durch Aufhäufung und geschmacklose Aufstellung ist hier ohne Schonung gezeigt worden. In so fern ist diese Vorlesung eine Predigt über den Text, den Heinse in einem Briefe an Gleim (*Briefe zwischen Gleim, Heinse, Müller*, Th. II. S. 312. ff.) gegeben hat.

dersetzung die Leser nur langweilen würde, der anfangs vorgezeichnete Plan nicht weiter verfolgt werden. Alle drei waren einzelnen Abschnitten der **Kunstmythologie** geweihet, wobei die Denkmale des Alterthums, sowohl diejenigen, welche nur noch durch Berichte der Schriftsteller und also in bloſsen Buchstaben fortleben, als die noch erhaltenen und in Museen vorgezeigten, zum Grunde gelegt werden. Bloſs zur Wiederholung für meine Zuhörer und also allein als Manuscript für Freunde, sind am Schlusse jeder Vorlesung gedruckte Blätter ausgetheilt worden mit dem Hauptinhalte der Vorträge und den nöthigen Citaten, da die gelehrtere und gründlichere Beweisführung mit Vorträgen, an welchen immer ein sehr gemischtes Publikum und unter diesem auch ein achtungswerther Kreis von Frauen Antheil nimmt, sich schwerlich vereinigen lassen möchte. Aber auch diese Vorlesungen sollen zu einem Ganzen verarbeitet und mit den nöthigen Abbildungen, wenn auch nur in Linear-umrissen, versehn, nach und nach im Druck erscheinen. Vom ersten Theil, welcher die einleitenden Vorerkenntnisse und den Abschnitt **Zeus** enthalten wird, sind schon mehrere Bogen gedruckt, der Druck ist aber seit länger als einem Iahre dadurch unterbrochen worden, daſs zu der viel-

fach eingreifenden Untersuchung über den Einflufs der Phönizier auf die Religionsbegriffe der Pelasger oder frühesten Bewohner Griechenlands, womit das Ganze beginnt, mir interessante Papiere und Zeichnungen aus dem Museo Townley, das nun mit dem britischen Museum vereint ist, versprochen worden waren, und dafs selbst der Wunsch, diese zu erhalten, jetzt verpönt zu seyn scheint. Als eine weitere Ausführung eines im dritten Abschnitte dieser Kunstmythologie abgehandelten Gegenstandes ist die im vorigen Iahre erschienene Abhandlung über die Aldobrandinische Hochzeit anzusehn. Von der Kunstmythologie selbst soll, wenn keine auſserordentlichen und unvorhergesehenen Hindernisse eintreten, der erste Theil ohnfehlbar im Laufe des Iahrs 1812 dem Drucke vollends übergeben werden. Unterdessen hat mein würdiger Freund, Hr. Millin in Paris in seiner mythologischen Gallerie * für das

* *Galérie mythologique* — par A. L. Millin (Paris, Soyer, 1811. 2 Vol. in 8. mit 190 Kupfertafeln, worauf an 800 alte Monumente, Statuen, Reliefs, geschnittene Steine, Münzen, Wandgemälde und Vasengemälde in Umrissen abgebildet sind). Man vermiſst hier kein interessantes Denkmal, und die neuesten, besonders Vasen und geschnittene Steine (worunter an 60

erste dringendere Bedürfniſs aller Kunstliebhaber trefflich gesorgt, einem Werke, das zum Behuf der Künstler auch so bald als möglich nach Deutschland verpflanzt zu werden verdient.

Endlich schien es Zeit, zu meinem alten Plane zurückzukehren. Gern hätte ich noch als einen Theil der Sculptur die Büstenkunde zuerst vorgenommen. Allein noch war es mir nicht gelungen, ein Exemplar der Iconologie von Visconti zu erhalten, da dieſs Prachtwerk lange dem Publikum ganz unzugänglich blieb und erst seit kurzem zugänglicher geworden seyn soll. Ohne im Besitze dieses Werkes aber über die Büstenkunde Vorlesungen halten zu wollen, hieſse das Abentheuer mit dem Minotaurus ohne die Gunst der cre-

unedirte) sind überal aufgeführt. Freilich sind die Figuren sehr klein, aber doch sehr deutlich und zu diesem Zwecke, gleichsam ein Register in Figuren zu geben, zureichend. Der Text ist mit weiser Sparsamkeit verfertiget, doch gnügend, und in den Erklärungen sind die Quellen genau angezeigt. Auch dieſs Werk ist aus Vorlesungen entstanden, wozu Millin einen *Exposé du Cours de Mythologie* (Paris, Tourneisen 1809. 130 S.) und einen *Cours d'histoire héroïque* (Paris, Sajou, 1810. 147 S.) gab. Zwei sehr nützliche Programmen, die auch in den Buchhandel gekommen sind.

tensischen Prinzessin bestehn wollen. So wurde denn ein anderes Wagstück unternommen, Vorlesungen über die Archäologie der Malerei zu versuchen. Der Reichthum dieses Stoffes gebot bald Theilung, und so konnten dieſs Mal nur die Incunabeln und die früheste Periode, die Einige lieber den heiligen Stil nennen möchten, gegeben werden. Zwar wuchs dieser Stoff dadurch noch mehr, daſs es auch hier gerathen schien, auf die Malerei der übrigen alten Völker, die vor oder mit den Griechen Versuche in der Malerei gemacht haben, Rücksicht zu nehmen; und dadurch wurde es zum Theil unmöglich, in der Hauptsache, der Malerei der Griechen, weiter als bis zum Zeitalter Polygnot's vorzudringen. Allein ich befürchte darüber nicht getadelt zu werden, da es eben ein Vorzug unserer Welt- und Alterthumsansichten ist, daſs sie sich nicht bloſs auf die zwei vorzugsweise *classisch* genannten Völker des Alterthums beschränken, weil es durch alle neuen Forschungen immer deutlicher wird, daſs zwar nur die Griechen allein Kunstideale und also Kunst im eigentlichen Sinne gehabt und diese auch ganz allein aus sich selbst entwickelt und ausgebildet haben, daſs ihnen jedoch Kunstbestrebungen aller Art bei viel ältern Völkern — denn wie jung waren die Griechen auch

nur den Aegyptern gegenübergestellt? — vorausgegangen sind, die den Griechen keineswegs unbekannt bleiben konnten und ihren Daedalen oder *Kunstmenschen* ohnstreitig auch mancherlei Anstoſs und Veranlassung gegeben haben. So mag also, was hier in der Einleitung als Malerei der Barbaren * angeführt worden ist, nicht als ganz überflüssig erscheinen, vielmehr als Ergänzung oder als Stamm des Stammbaums gar wohl und unbescholten an seiner Stelle stehn.

Was in Parallele mit der ägyptischen Staats- und Hieroglyphenmalerei über die Malerei der Mexicaner nach des groſsen Reisenden Alex. v. Humbold's *Vues des Cordillères* bemerkt worden ist, erhielt bei den Vorlesungen selbst dadurch für die Theilnehmer ein vielseitigeres Interesse, daſs sie die Proben von wirklichen echten mexicanischen Gemälden auf einem Codex aus Metl, oder Carton aus der Manguey (Agave Americana) sehen konnten, welcher sich auf der königlichen Bibliothek in Dresden befindet. Da ein genaues Fac Simile von 4 der figurenreichsten Blätter die-

* Man wird hoffentlich diesem Ausdruck keinen falschen Nebenbegriff unterschieben und sich erinnern, daſs Plautus in einem Prologe zu dem ganzen römischen Volke sagen durfte: *Plautus vortit barbare.*

ses Codex an den Herrn v. Humbold nach Paris geschickt worden ist, so wird sich's durch den Ausspruch dieses trefflichen Kenners bald sicherer bestimmen lassen, ob der Inhalt nur eine Reihe von Staatsrechnungen, oder einen Ritual-almanach mit Reichsannalen betreffe.

Die Untersuchung über die Malerei der Aegypter würde freilich an Klarheit und Ausführlichkeit ungemein gewonnen haben, wenn uns schon die Anschauung des in Paris durch das Institut von Aegypten herausgegebenen Prachtwerkes sowohl bei den Vorlesungen selbst, als bei der Abfassung des Buchs vergönnt gewesen wäre. Ohnstreitig würde besonders der Ite Abschnitt, die Malerei auf Wänden, durch das gewonnen haben, was in den *Antiquités* des nun ausgegebenen ersten Theils, vorzüglich von den Malereien in den zwei Grotten zu El-kab oder Eleuthyia auf Pl. 68 — 71. gegeben wurde, da hier durch colorirte Blätter die Sache ganz eigentlich vor die Augen des Beschauers gebracht und die im Farbenreiche so misliche Krücke des Buchstabens ganz in den Winkel gestellt wird.* Man weiss daraus mit Gewissheit, dass man hier,

* In wenig Worten giebt diese Resultate Heeren in der meisterhaften Anzeige in den *Götting. gel. Anzeigen* 1811. St. 98. S. 973.

das gründende Weiſs ungerechnet, immer nur Tetrachromen in Gelb, Roth, Blau und Grün malte, ohne jemals eine dieser Farben zu mischen (simplex color nennt es der Römer, wenn er von den griechischen Tetrachromen spricht). Man sieht aber auch, wie sehr dieser höchst einfache Farbenreiz zur Belebung jener tausendfachen Sculpturen, womit alle Tempelwände und Hallen übersäet waren, beitragen muſste, da, wie die Augenzeugen versichern, alle diese Malerei, in der ganzen imposanten Masse betrachtet, nicht nur nichts Grelles und Schreiendes, sondern sogar viel Anmuthiges durch die reine Harmonie erhält, in die alles mit dem Ganzen gebracht ist. Endlich bestätigt sich auch immer mehr das Verhältniſs, in welchem die Malerei damals zu den übrigen Künsten stand. Die Baukunst herrscht. Ihr zugegeben, aber schon tief untergeordnet, nur bestimmt, die Heiligenbilder-schrift anzuschreiben, ist die Sculptur; sie ist die erste Dienerin. Aber die Magd dieser Dienerin ist endlich die Malerei. Es ist sehr merkwürdig, daſs dieselbe Stufenfolge auch in der frühesten Kunstgeschichte der Griechen selbst sich offenbart. Mit groſsen Tempeln, wie das Artemision in Ephesus, das Heraeon in Samos, fing die wahre Kunst der Griechen ihr Werk an. Der Parthenon

auf der Acropolis und das Olympium am Alpheus mufsten erst vollendet seyn, ehe Phidias seine zwei höchsten Ideale für beide erschuf und ehe in den Metopen und Giebelfeldern er und Alcamenes die Musterformen aller Reliefs aufstellten. Die Sculptur war für die Architektur da und wirkte nur zu ihrer Verherrlichung und Götter-glorie. Endlich, nur Decorations-schmückerin, trat auch die Malerei in die Vorhallen der Tempel, dienstbar der Sculptur, die sie oft noch auf gut ägyptisch selbst anmalte, unterthänig der allein herrschenden, Wohnungen für Götter, Säulenhallen für freie Bürger schaffenden Baukunst.

Vielleicht finden diejenigen, welche sich die Mühe nehmen wollen, den Abschnitt über die Mumienmalerei nachzulesen, verschiedene Zusammenstellungen, die doch auf neue Ansichten dieses Theils der altägyptischen Alterthümer führen könnten. Niemand mag wenigstens in Abrede seyn, dafs wir in den angemalten Mumien-Cartons die älteste Bildergallerie von Porträts auf Leinwand besitzen, die zum Theil ihre 2500 Iahre zählen können, und dafs die darauf gleichfals abgebildeten Todten-liturgieen zu mancherlei auffallenden Resultaten und Vergleichungen führen können, die auch an schicklicher Stelle angedeutet wor-

den sind. Manches, worauf hier nur leise hingedeutet werden konnte, soll in einer eigenen Monographie, die ich über die vortrefflich erhaltene Mumie auf der Leipziger Rathsbibliothek nächstens herauszugeben gedenke, gnügender ausgeführt werden. Ich habe, seitdem ich das schrieb, was hier abgedruckt steht, durch die Unterstützung eines Kenners und Förderers alles Nützlichen und Schönen, des Oberhofgerichtsraths Dr. Blümner in Leipzig, Gelegenheit gehabt, dieſs merkwürdige Document altägyptischer Todtenweihe an Ort und Stelle selbst genauer zu untersuchen. Das auf der Hinterseite des Mumienkastens angemalte Bild der Todten-fürsprecherin Isis nebst der hieroglyphischen Schwalbe über ihrem Haupte fand ich sehr frisch erhalten. Unverkennbar ist sowohl im Profil dieses Isisbildes, als in dem angeschnitzten Osiriskopfe, sowohl die hindostanische als gemischte äthiopische Physiognomie der alten Aegypter, nach des unvergleichlichen Forschers Blumenbach's Beobachtungen.* Ich

* Blumenbach's *Observations on the Egyptian Mummies* p. 17. — Die Rostische Kunsthandlung in Leipzig, die noch immer ihren alten Ruhm behauptet, hat die Erlaubniſs erhalten, eine Form über die geschnitzte Osirismaske nehmen zu lassen und verkauft nun dergleichen Ausgüs-

konnte sie auf der Stelle mit einigen trefflich erhaltenen athenischen Tetradrachmen vergleichen und fand dadurch die schon von Andern gemachte Bemerkung, daſs die Athene, so wie sie aus Achtung für die alte Urform der ägyptischen Neitha auf attischen Münzen stets beibehalten worden ist, * im ganzen Schnitt des Profils die auffallendste Aehnlichkeit mit jenen Isisprofilen habe, auf's neue bestätigt. In einem der nächsten Hefte der Fundgruben des Orients werde ich meine archäologischen Bemerkungen zur alt-ägyptischen Nationalphysiognomie besonders niederlegen.

In der Einleitung zur griechischen Malerei möchte allerdings die S. 108. ff. angegebne griechische Kunstgeographie und die darnach zu bestimmende Aufeinanderfolge der griechischen Kunst-cultur zuerst bei den kleinasiatischen Griechen, dann bei den Italioten und Sicilioten und nun erst im griechischen Mut-

se, welche auf einem Hermentronk stehen, dem die Isis des Hintertheils des Sycomorus-sarges in flachem Relief angebildet ist, um billige Preiſse in Gyps und Terra Cotta; ein lehrreiches Decorationsstück für ein kleines Museum oder ein Studierzimmer.

* S. Stieglitz *Versuch einer Einrichtung antiker Münzsammlungen* S. 47. und daselbst die Anmerkung.

terlande und im Mittelpunkte desselben, zu Athen und Corinth, noch manche genauere Bestimmung, Erweiterung oder auch Einschränkung erfahren, die ihr auch dann nicht entstehn wird, wenn erst das griechische Colonieenwesen ganz auf's Reine gebracht ist, wozu wohl die eben jetzt aufgegebne Preisfrage des kais. Instituts in Paris einen neuen, sehr wirksamen Anstofs geben möchte. Hier ist die Numismatik die einzige Leuchte und Fackel beim nie genug zu beklagenden Verluste fast aller Geschichtschreiber des mächtigen und weit verbreiteten dorischen Völkerstamms. Der grofse Münzkenner und Ordner Eckhel hatte, was wenigstens die ältesten Münzen von Grofsgriechenland betrifft, ganz dieselbe Ueberzeugung,* welche die Leser an mehrern Stellen dieser Skizze einer geographischen Kunstgeschichte angedeutet finden. Das Urtheil eines Mannes, der so viele Münzen gesehn und geprüft hatte, darf hier wohl als entscheidend angesehn werden.

Die Bemerkungen über die alte Monochromen-malerei haben einen ausführlichen Excurs über die mutmaafsliche Bestimmung und Localisirung der alt-griechischen Vasen, die wir am schicklichsten *grofsgriechische* nen-

* S. Eckhel *Choix de pierres gravées du Cabinet Impérial* p. 76 in der Note.

nen würden, herbeigeführt, in welchen ich alles zusammendrängte, was ich seit 18 Iahren, wo ich die erste Schrift über diese Vasen in der Abhandlung: Ueber den Raub der Cassandra auf einer alten Vase, in Verbindung mit meinem gelehrten und würdigen Kunstfreunde, dem Hofrath H. Meyer in Weimar, herausgab, über diesen höchstanmuthigen und lehrreichen Theil der Antike zu bemerken Gelegenheit fand. Zwei Sätze sind es, durch welche, wenn sie wirklich als erwiesen angenommen werden könnten, der gröſsere Theil dieser sogenannten Vasengemälde eine hellere Beleuchtung erhalten könnte. Der erste: Sie beziehen sich, geringe Ausnahmen abgerechnet, in näherer oder fernerer Berührung alle auf die Weihungen bei den Dionysienfesten oder, italisch gesprochen, bei den Liberalien in den groſsgriechischen Städten des untern Italiens und Siciliens, wo diese Vasen allein zu Hause sind, und waren daher alle auch als Beglaubigungen dieser Weihen der Verstorbenen, Begleiterinnen und Zeuginnen in der stillen Schlafkammer für's Todten- und Schattenreich, wo die Geweiheten ein frölicheres Loos erwartete. Der zweite: Die mystisch-dramatischen Vorstellungen, die von diesen Bacchusweihungen und Liberalien unzertrennlich gewesen

zu seyn scheinen und aus welchen Horaz alle italischen Theaterversuche mit Recht ableitet, waren durchaus von dem geregelten Drama der attischen Bühne unterschieden, waren, wie sie Aristoteles sehr richtig nennt, mehr extemporisirte Ballets und Intermezzos (αὐτοσχεδιάσματα) und hatten fortdauernd viel von der ursprünglichen Satyrlust der eigentlichen Κωμῳδία * beibehalten, die den Völkerschaften des dorischen Stammes stets eigenthümlich geblieben ist, (ob diese gleich auch später und zu einer Zeit, wo schon alle ihre Todten verbrannt wurden, ** die kunstgerechten Dramen

* Die zwei köstlichen Vasengemälde, die in den *Peintures de vases antiques* T. I. *pl.* IX. und XII. neuerlich bekannt gemacht worden sind, und beide die Κωμῳδίαν, einmal im Gefolge des altdorischen (*vulgo* indischen) Bacchus, dann in Gesellschaft der Μνήμη und Ἀοίδη, darstellen, könnten wohl noch zu tiefer eindringenden Erläuterungen führen, als mein ehrwürdiger Freund Millin in dem *Commentaire* p. 21. und 29. zu geben, gerade Lust und Zeit hatte.

** Die Sitte des Verbrennens und bloſsen Beerdigens sollte, recht untersucht, wohl auf weit festere chronologische Resultate führen, als der fast lächerliche und von unserm wackern Landsmanne Sickler in Rom siegreich zu Boden geschlagene Streit über cyclopisches Mauerwerk. So ist es auser allen Zweifel gesetzt, daſs die

der attischen Bühne auf ihren Theatern aufführten und nicht bloſs bei den Lustspielen und Satyrhandlungen eines Epicharmus, den Dithyramben eines Philoxenus und den Mimen eines Sophron stehn blieben). Daher so viele Fehlgriffe der Vasenerklärer, welche die auf Vasen abgebildete Götter- und Heroenfabel nur aus attischen Schauspieldichtern und Schriftstellern aufhellen wollten. Fern sey übrigens von mir der lächerliche Dünkel, mir einbilden zu wollen, daſs diese Sätze schon zur unumstöſslichen Gewiſsheit erhoben wären. Ich bin zu oft durch spätere Erfahrungen gewitzigt worden, um hier über die wahrscheinlichere Mutmaaſsung hinauf etwas behaupten zu wollen. Die mütterlich deckende Erde kann heute noch aus ihrem sicher verhüllenden Schooſse Denkmäler hervorgeben, die alle dergleichen Behauptungen der Lüge strafen. Der erfahrenere Alterthumsforscher wird es daher nie vergessen, daſs er seine Schritte nicht nur auf einem trümmervollen Boden setzt, der nur noch ärmliche Splitter und abgebröckelte Bruchstücke begrabener Iahrtau-

griechischen Coloniestaaten, in deren Grüften unsere Vasen einheimisch sind, damals, wo diese Vasen den Todten als Certificate der Weihe beigesellt wurden, ihre Leichen noch nicht verbrannten, sondern *nur* beerdigten.

sende aufbewahrt, sondern dafs er auch stets auf schlüpfriger, vulkanischer Asche wandelt, wo der zu kecke Wanderer leicht ausgleitet und durch seinen Fall dem Nachfolgenden nur zum Gelächter dient. Indefs mag auch ein Scherflein hier, wo noch so vieles schwankend bleibt, wo stets Neues zu erlernen ist * und wo noch so manches selbst von den besten Wissern fehlgegriffen wird, ** den Unbefangenen willkommen seyn. Gründli-

* So möchte, welches so eben die neueste Lecture darbot, was Hr. v. Hammer in seinen (scharf aufgefafsten und geistreich ausgedrückten) *topographischen Ansichten, gesammelt auf einer Reise in der Levante* (Wien 1811.) S. 99. von den grofsen Sarkophagen zu Telmissos in Klein-Asien, von den in Gestalt einer Thüre verzierten Vordertheilen derselben sehr fein bemerkt, passend zur Erläuterung der Thür- oder Tempelfaçaden, die wir auf so vielen gröfsern Vasen gewöhnlich mit einem gewaffneten Iünglinge davor abgebildet sehn, angewendet werden.

** So sind dem geschmackvollen Matthison, der so viel sah und einiges selbst besitzt, in seinen lehrreichen Aphorismen über altgriechische Vasen, die er nur vor kurzem in einem sehr gelesenen Blatte mitgetheilt hat, dennoch einige Behauptungen entschlüpft, die er vielleicht nach Lesung meines Excurses etwas anders zu bestimmen geneigt seyn dürfte. S. *Morgenblatt* 1811. n. 163.

cheres, durch Autopsie Geläutertes hoffe ich bald mittheilen zu können, da ich eben jetzt im Begriff stehe, die durch Vollzahl und Auswahl nur wenigen in Europa zu vergleichende Vasensammlung im Besitz des grofsen Kunstkenners und Freundes aller Meisterschaft in alter und neuer Malerei, des Herrn Grafen Lamberg in Wien in Augenschein zu nehmen, und während dieselbe von dem Hrn. Grafen Alexander Laborde in Paris, diesem durch die pracht- und geschmackvollesten Kunstunternehmungen hochgefeierten Manne, in einem glänzenden Kupferwerke der Welt mitgetheilt wird, in schlichter Anspruchlosigkeit, wie es der deutschen Frugalität ziemt, einen deutschen Text dazu vorzubereiten, wozu der würdige und neidlose französische Herausgeber mir auch vorläufig schon seine Erlaubnifs ertheilt hat.

Im zweiten Abschnitt der griechischen Malerei, den ich der alten Kunst und dem Zeitalter Polygnot's widmete, zeigte sich die uns so oft bei alten Kunstuntersuchungen verwirrende Schwierigkeit, einen festen Stützpunkt für die chronologische Bestimmung zu finden, schon in ihrer ganzen Stärke. Leicht möglich, dafs hier zu voreilig, nach dem Vorgange der Weimarischen Kunstfreunde, das Zeitlater, in welchem Polygnot *blühete*,

etwas weiter hinaufgeschoben worden ist. So viel ist gewiſs, daſs Polygnot die Vorhallen des Tempels der Minerva Areia zu Plataea malte (Siehe S. 365.) wozu Phidias die Minervenstatue arbeitete, und daſs sie also unstreitig beide zu gleicher Zeit kunstübende Zeitgenossen waren. Dieſs würde unsere ganze Berechnung der um 40 Iahre früher anzusetzenden Kunstblüthe Polygnot's verwirren, wenn nicht für unsere Behauptung die schwer zu widerlegende Vermuthung bliebe, daſs die Iugend des Phidias sehr wohl mit dem betagteren Alter des Polygnot zusammentreffen konnte.

Daſs den Gemälden Polygnot's in der Lesche zu Delphi eine so ausführliche Erklärung zu Theil wurde, mag darum leichter Entschuldigung finden, weil nur durch solche Ausführlichkeit die zwei Grundpfeiler der alten griechischen Maler-Kunst: Symbolik und Symmetrie, zur wahren Beschaulichkeit und Deutlichkeit hervorgehoben werden konnten. Möchte sich nur recht bald eine Academie der Künste, wie sie seyn soll, bewogen finden, die mutmaaſsliche Restauration des zweiten Leschengemäldes, des Inferno dieses gemüthvollen und groſsherzigen Meisters, zu einer reich ausgestatteten Preisaufgabe zu machen! Wie wohl-

thätig könnten dergleichen Versuche, weise geleitet und ohne Vorgunst und Abgunst zur Kenntniſs des Publikums gebracht, zur tüchtigen Charakteristik zurückbringen und wie warnend könnten sie für alle Nebulisten und Skizzisten werden!

Zweierlei bitte ich zum Schluſs dieser Vorerinnerung noch bemerken zu dürfen. Das erste ist, daſs nur Ideen zur Archaeologie der Malerei hier angekündigt werden, daſs also hierbei weder die höchste Volständigkeit, noch die planvolleste Anordnung und Ausfeilung statt finden konnte. Es liegen wirklich Vorlesungen dabei zum Grunde, wobei auf so manche Bequemlichkeiten und Bedürfnisse der Zuhörer Rücksicht genommen werden muſste. Daher auch so manches ganz Lückenhafte und Unausgeführte, dessen befriedigendere Erörterung dem mündlichen Vortrage vorbehalten blieb. Dieſs möchte vorzüglich zur Entschuldigung der voranstehenden wenigen Sätze, welche die Ueberschrift führen: einige Vorbegriffe, angeführt werden dürfen. Die Dürftigkeit und Unzulänglichkeit derselben fühlt niemand lebhafter, als der Verfasser selbst. Das Zimmer, worin er las, war aber auch kein Saal einer Kunstakademie.

Das zweite ist: Allem, was hier ge-

sagt wurde, kam bei den Vorlesungen selbst das Versinnlichungsmittel von Zeichnungen, Kupferstichen und Pasten zu Hilfe, ohne welches freilich aller Buchstabe stets todt bleiben wird. Wie gern hätte der Verfasser zur Erläuterung wenigstens einige Kupfertafeln angefügt. Allein die Lage des Buchhandels, der sich ja bei solchen Gegenständen von je her nur eines sehr beschränkten Publikums erfreuen durfte, foderte gebieterischer als jemals das Weglassen jeder Zugabe, die ein Buch dieser Art auch nur um ein Weniges vertheuren könnte. Eine Sammlung von 8 Kupfertafeln mit der nöthigen Erläuterung, welche unter dem Titel: archaeologische Aehrenlehre (in der Waltherschen Hofbuchhandlung, VI Seiten Text und 8 Kupfer in Folio) auch in den Buchhandel gekommen ist, war eigentlich bloſs als Erinnerungsmittel für meine Zuhörer bestimmt und wurde in der Schluſs-vorlesung so vertheilt, daſs jeder den ausführlichen mündlichen Erläuterungen mit dem Auge auf dem Bilde nachfolgen konnte. Es war also hierbei auch keineswegs um Anecdota zu thun, sondern bloſs um solche Kupfer, an welche sich das meiste von dem, was in den Vorlesungen über ägyptische und altgriechische Malerei vorgekommen war, in einer algemeinen Wiederholung ungezwungen

knüpfen liefs. Nach dem Geständnifs der Anwesenden ist dieser Zweck dadurch volkommen erreicht worden und so könnte bei ähnlichen Veranlassungen auch wohl eine zweite und dritte Sammlung der Art folgen, wozu uns auch einer der geprüftesten Epopten in den Mysterien der Kunst, der Herr Staatsrath Uhden in Berlin aus seinen eigenen reichen Sammlungen Unterstützung zugesichert hat. Vielleicht fände jene Aehrenlese, wo nicht für sich, doch als erläuternde Zugabe zu diesen Ideen, auch bei auswärtigen Kunstfreunden einigen Beifall: und darum schien es Pflicht, ihre Erwähnung hier nicht ganz zu übergehen. Ueberdiefs bleibt es dabei:

Inuentis addere facillimum!

Dresden, den 30. July 1811.

I n h a l t.

Vorbegriffe - - - - - - - - - pag. 1
Einleitung. Die Malerei der Barbaren. Hieroglyphische Malerei - - - - - 5
I. Asiatische Völker - - - - - - - 7
a) Indianer - - - - - - - - 8
b) Perser - - - - - - - - 11
c) Chinesen - - - - - - - - 13
II. Bilderschrift und Hieroglyphenmalerei - - 14
Malerei der Mexicaner oder der Azteken in Anahuak 17
Malerei der Aegypter - - - - - - - 23
I. Malerei auf Wänden - - - - - - 34
Excurs über die Bembinische Isistafel - - 36
II. Mumienmalerei - - - - - - - - 46
Excurs über die Mumien des Della Valle in der Dresdner Galerie - - - - - 65
III. Malerei auf Papyrusrollen - - - - - 80
Excurs über das Todtengericht im Amenthes und über die Schicksalswage - - - 89
Griechische Malerei - - - - - - - 101
Algemeine Bemerkungen - - - - - - 103
a) über die Epochen der griechischen Malerei - 103
b) neuere Literatur - - - - - - 122
c) Urtheile - - - - - - - - - 129

Erster Abschnitt. Incunabeln der Zeichnung und Malerei bei den Griechen - - - - - 133
I. Skiagraphie und Monogrammen - - - 135
Algemeine Bemerkungen über die Graphis oder Zeichnungskunst der Griechen - - 145
II. Monochromen - - - - - - - - 159
Excurs über die italisch-griechische Bacchanalienfeier und die Beziehungen alter Vasengemälde darauf - - - - - 173
III. Eumarus von Athen und Cimon von Cleonae 234
Zweiter Abschnitt. Alte Kunst - - - - 241
I. Panaenus - - - - - - - - 242
II. Micon - - - - - - - - 254
III. Polygnotus - - - - - - - - 261
a) Polygnot's Gemälde in Athen - - - 274
b) Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi 296

Einige Vorbegriffe.

Die Kunst zu malen ist die oberste und daher auch die späteste Blüthe aller schönen, formenden Künste. Wenn schon die bildende Kunst überhaupt das Werk des Schöpfers gleichsam ergänzt, so herrscht die Malerei am weitesten im Reiche der Formen, ist die vielseitigste Nachschöpferin und Darstellerin des Göttlichen im Menschen, der Idee.

* Der so oft misverstandene Wechselbegriff im Fragment des Simonides, die Poesie sei eine redende Malerei und die Malerei sei eine schweigende Poesie, ποίησις σιωπῶσα, Plutarch *de glor. Athen.* s. 3. (vergl. die Parallelstellen in Facius Excerptis e Plut. p. 149. seqq.) enthält, recht verstanden, die ganze Lessingische Theorie im Laocoon, und so kann Shakspear's berühmter Spruch vom Dichter: *the poet's eye* u. s. w. (Midsummer-night's dream, V, 1. 12.) auch vollkommen richtig auf die Maler-Schöpfung angewandt werden.

Die Malerei als Kunst ist die eingeborne und letztgeborne Tochter griechischer Kunstbegeisterung. Nationalsagen und Nationalspiele,

durch **Musik**, im alten Sinne, veredelt und verfeint, schufen die Idealformen der Kunst, die in der Sculptur ihr männliches, in der Malerei ihr weibliches Principium erkennt. Dadurch, daſs die Griechen malten, wurde auch nur die Malerei der neuern Europäer bedingt.

* Mag **Herder** durch seine Carità, **Chateaubriant** in seinem *Génie du Christianisme*, T. III. p. 17. ff. das neuere Religionsprincip **malerisch** seyn lassen, es wurde dieſs doch nur durch die Anklänge des idealisirenden Alterthums, und kann in seiner Reinheit sich der Bilder, höchstens nur als eines sehr untergeordneten Erweckungsmittels, bedienen. S. **Reinhard's** *System der christlichen Moral*, Th. IV. S. 655. ff. Ein Eccehomo von Corregio bringt Zinzendorfs Entschluſs zur Reife, Stifter der Brüdergemeinde zu werden; daſs aber Corregio das malen konnte, war in der Kunsttradition aus dem Alterthum begründet.

Nachahmung, das Grundprincip der Künste nach den griechischen Begriffen, regt sich auch in Absicht auf bildende Darstellung sinnlicher Eindrücke in der rohesten Menschennatur. Gefördert durch die Fertigkeit, Werkzeuge anzuwenden, (der Mensch ist durch die Hand der einzige Maschinenmeister unter den Geschöpfen, *a tool-making creature*) vermag Nachahmung nicht nur jedes Handwerk, sondern auch jede schöne Kunst hervorzubringen.

* Aus dem Gelungenen der Nachahmung (Illusion, Täuschung,) erklärten die Alten auch jeden Kunstgenuſs, z. B. Plutarch de aud. poet. s. 3. Durch Aristoteles oft misverstandene μίμησις (S. **Hermann** zu Aristoteles Poetik p. 84. ff.) ist dieſs Princip auch zu Batteux und den neuern Aesthetikern übergegangen, mit

deren ästhetisch-Wohlgefälligem es sich ganz wohl vermählen läſst.

Die rohesten Versuche der Plastik sind überall den rohesten Versuchen der Malerei vorangegangen. Runde Gestalten nach ihrer Apparenz auf einer bloſsen Fläche darzustellen, setzt schon Reflexion voraus. Wohl aber bemalt auch die Kindheit der Kunst ihre Gebilde oder behängt sie mit farbigen Stoffen.

* S. Winkelmann's Geschichte der Kunst, (in den *Werken*, Th. III. S. 5.) Was Riem *über die Malerei der Alten* S. 15. und Andere dagegen erinnerten, beruht auf Miſsverstand. Vieles in der Entscheidung dieser Frage hängt auch von den Stoffen ab, die man gleich zur Hand hatte. Vergl. das treffende Urtheil Zoega's *de or. et vs. Obelisc.* p. 539.

Sobald vermittelst des Abschattens ein Umriſs gefunden war, füllte ihn auch die kindische Lust am Farbenspiel mit solchen Farben aus, welche die Natur am nächsten und häufigsten darbot. Achromatische Zeichnungen sind schon das Werk höherer Reflexion.

* Der Wilde färbt alles, was ihn umgiebt, und vor allem sich selbst. Daher das Bemalen der Körper, das Tättowiren u. s. w. Keine Farbe gefällt dem Wilden so sehr und ist in Erdarten und Pflanzensäften verbreiteter, als die rothe, die, wie Göthe sagt *zur Farbenlehre*, I, 299. in ihrem dunkel-verdichteten Zustande den Eindruck von Ernst und Würde, in ihrem hell-verdünnten Zustande von Huld und Anmuth darbietet. Die Stellen über die algemeine Gunst der rothen Farbe aus Reisebeschreibungen sammelte Fiorillo *Geschichte der zeichnenden Künste*, I, 3. Die frühesten Götterbilder in Holz und Thon wurden

roth angemalt. S. N. T. *Merkur* 1792, Juny, S. 162. Die Poeni, Phönizier hiefsen in der ganzen alten Welt die rothen Menschen, weil sie, sich selbst roth kleidend, die rothe Kleiderfarbe über die alte Welt verbreiteten.

Einleitung.

Die Malerei der Barbaren. Hieroglyphische Malerei.

Asiatische Völker.

Nur in den Ländern, wo wahre Buchstabenschrift nach oder zugleich mit der Bilder- und symbolischen Schrift gebraucht wurde, konnte die Malerei sich zur Kunst emporheben. In allen übrigen mufste das Bild entweder nur der Farbe oder nur dem Zeichen dienen und wurde, im letztern Fall, durch heiliges Herkommen gefesselt. Wie klein ist nun der Kreis der Länder, die im Alterthum wirkliche Buchstaben hatten! Jahrtausende lang galt Buchstabenschrift nur in den vorasiatischen Ländern zwischen dem persischen Meerbusen, dem Oxus und dem mittelländischen Meere, mit Einschlufs der phönizischen und griechischen Colonieen. S. Zoega *de vs. Obelisc.* p. 551. Die Devanagari der Indier und die Keilschrift der Perser und Assyrier abgerechnet, über deren Alter der Procefs wohl noch lange nicht zum Endurtheil kommen wird, bleibt für unsre Welt- und Völkergeschichte das assyrisch-phönizische Alphabet die einzige Ur- und Stammschrift. S. Des Brosses *formation des langues* T. 1. p. 437. ff. In einem dieser Länder konnte also auch nur die Malerei zur schönen Kunst werden. Griechenland wurde die Mutter derselben. Und nur bei dem Ideal-schaffenden Volke der Griechen erhob sich die Malerei zur wahren Kunst. Viele Ursachen wirkten dazu.

Um diese ganz einzusehen, ist es zweckmäſsig, einen vorbereitenden Blick auf andere Völker zu thun, die zwar auch malten, aber es nie bis zur schönen Kunst darin brachten.

* Malen wird hier im weitesten Sinne genommen und umfaſst jeden Versuch der Zeichnenkunst.

Es gab von jeher Völker, wo die Farbe, deren sich die Malerei blos als eines Mittels bedient, um in ihren Produkten den sinnlichen Schein der sinnlichen Wahrheit so nahe als möglich zu bringen, alles, der Contour aber nur Rahmen und Einfassung war. Diese verwandeln das Mittel zum Zweck und können sich nie aus den Windeln der Kindheit loswickeln. So die Völkerschaften Hindostans, die Persianer, die Chinesen. Bei andern Völkern wurde die Zeichnung und Malerei bloſs dienstbar dem Bedürfniſs schriftlicher Mittheilung, diente als Buchstabe, wurde Bilderschrift, Hieroglyphe. Auch hier konnte weder von Schönheit und Richtigkeit der Formen, noch von Wahrheit des Ausdrucks und Illusion die Rede seyn, vielmehr stempelte die unwandelbare Symbolik die häſslichsten Fratzen und Erzeugnisse der steifsten Einförmigkeit zur unwandelbaren heiligen Norm auf alle Jahrhunderte. So über Indien und Aethiopien herab bei den Aegyptern in der alten, bei den Mexicanern in der neuen Welt. Ein Blick auf die Bestrebungen dieser Völker im Einzelnen wird die Sache noch deutlicher machen.

Indianer.

Man muſs hier die frühesten Anwohner des Ganga und der Küste von Malabar in Zeiten, wo

sie noch keinen Sanskrit kannten, sorgfältig von den spätern unterscheiden. In jene dunkle Vorzeit gehören die Pagoden von Salsette, Mavalipuram, die Aushölungen von Ellora u. s. w. Die vielen tausend Sculpturen und Charactere an den Säulen und Wänden derselben kann man als die Incunabeln aller Hieroglyphenschrift betrachten. Auch damals wurde schon gemalt. Aber es kann hier nicht die Rede davon seyn. Hier kann nur auf die noch jetzt fortdauernde Malerei der Hindus Rücksicht genommen werden, wozu ihre alles personifizirende Mythologie den unerschöpflichsten Stoff darbietet, aber auch wegen des Widerstrebenden ihrer allegorischen Compositionen alle reinen Kunstformen völlig ausschliefst. S. Herder's Vorwelt *Werke zur Ph. und Gesch.* Th. I. S. 41. ff. Mehrere der lebhaftesten Farben erhielten die Griechen und Römer aus Indien, vor allen das atramentum Indicum, vorgeblich unsern Indigo. S. Robertson *on ancient India*, note VIII. p. 356. ed. Basil. Die Malerei mit den hellesten und schreiendsten Farben war eben der Erfindung und Vervolkommnung dieser Farben sehr beförderlich. Aber den Malereien selbst fehlte es durchaus an Richtigkeit der Zeichnung, an Haltung und Helldunkel. S. *Sketches of the Hindoos*, (London 1792.) T. II. p. 91. Als Beyspiele mögen hier angeführt werden

1) Die Ragmalas, oder Vorstellungen musikalischer Mythen, der Raagnis, oder Nymphen der Tonarten, die F. H. v. Dalberg nach den Originalen im Besitz des Hrn. Richard Johnson in 26 Blättern als Beilage seiner Uebersetzung von W. Iones Abhandlung über die Tonkunst mitgetheilt hat:

über die Musik der Indier, (Erfurt 1802. in 4.) besonders S. 85. ff.

* Die Originale sind auf Kreidegrund in Wasserfarben mit feinen Haarpinseln gemalt. Die Farben sind rein und lebhaft. In Hinsicht des Fleifses, der bestimmten Contoure, des lebhaften Colorits, zugleich aber auch des gänzlichen Mangels an Haltung, Perspectiv und Helldunkel können sie den Gemälden des Mittelalters, besonders in unsern Missalen, verglichen werden. Zu ihren Gemälden bedienen sich die Hindu der Saftfarben, die aus Blumen geprefst werden, welchen sie einen unnachahmlichen Glanz und eine Dauer zu geben wissen, die die Enropäischen Farben nie erreichen. Der religiöse Zwang nach der Vorschrift der Braminen verbietet jeden Fortschritt in der Kunst. S. *Voyage aux Indes Orientales par le Père Paulin de St. Barthélemy*, T. II. p. 397. — 403. Die volständigste Sammlung ächter indischer Gemälde befand sich im Museum des Cardinals Borgia zu Veletri. Fr. Paolino hat einige davon in seiner Reise mitgetheilt, pl. VII. XI.

2) Die Symplegmen oder Thieraggregate und Zusammenfügungen mehrerer Thierkörper zu einer einzigen grofsen Figur. So finden wir Bilder der obersten Gottheiten auf einem Elephanten reitend, welcher aus lauter andern Thierkörpern seltsam ineinander geschlungen ist. So reitet ein Rajah auf den sämmtlichen Frauen seines Harems, welche die Gestalt eines Pferdes oder Elephanten bilden.

* Eigentlich giebt jedes Thier eine Eigenschaft der Gottheit. Aus Indien kam diese bizarre Zusammensetzung vorzüglich durch Teppiche schon früh nach Vorderasien und Griechenland, und wurde zur Chimära. Als in spätern Zeiten der Aberglaube sie zu Amuleten misbrauchte, wurden sie häufig in Siegelsteine geschnitten und machen so eine eigne Classe, die man nach einer misverstandenen Stelle beim Plinius XXXV, 10. s. 37. *Gryllos* zu nennen angefangen hat. S. Winkelmann

Cabinet du B. de Stosch p. 130. Richtiger kann man sie griphos, Räthselnetze, nennen. Nur die sind ächt orientalisch, wo vorn keine Silenusmaske angebracht ist, bei welchen die Griechen wohl an Socrates und die Philosophie denken mochten. S. Middletoni *Monum. Antiqu.* p. 244. f. Das volständigste Register derselben in Tassie's *Catalogue of Gems*, n. 13451. — 13587. Abbildungen in Maffei *Gemme figurate* T. II. n. 20. f. Gori *Mus. Etrusc.* T. I. tab. 49. Lippert's Dactyliothek II, 422 — 428.

Die Perser.

Auch von ihnen haben sich noch Felsenreliefs aus sehr frühen Zeiten erhalten, über deren Alter und Deutung die verschiedensten Mutmaaſsungen vorgebracht worden sind. Auser den altpersischen von Persepolis oder Tschil-Minar gehören vorzüglich die in Felsen gehauenen Reliefs in der Entfernung von einer Meile von Persepolis hieher, unter der Benennung Nakschi-Rustam gekannt (*Bild des Rustam*) aus dem 3ten Jahrhundert nach Chr. G., aus der Dynastie der Sassaniden. Alles hierher gehörige findet man in Sylvestre de Sacy *Mémoires sur diverses Antiquités de la Perse*, (Paris 1793. 4.) Vergl. Heeren's Ideen I, 254. ff. Aber von eigentlichen Gemälden aus dieser alten Zeit kann nicht die Rede seyn. Daſs man aber früh schon dem buntesten Farbenreiz dort huldigte, beweisen die siebenfach-gefärbten Zinnen der sieben Ringmauern der Burg von Ecbatana bei Herodot I, 98., eine Decoration, die ohnstreitig mit Rücksicht auf diese Stelle eine *barbarische Schaulust* genannt und in den Bezirken jenes fabelhaften Neptunustempels nachgeahmt wird in Pla-

tos Critias p. 116. A. — C. ed. Steph. Aber alles, was wir von Chardin und andern Reisebeschreibern wissen, zeigt hinlänglich, daſs noch bis jetzt die Persische Malerei ächt barbarisch, d. h. ohne alle Regel der Zeichnung und des Colorits und bloſs auf schreienden Farbenglanz berechnet sey. Vergl. die Beschreibung der Gemälde und Portraits beim Grabmal des Hafiz zu Schiras in Franklin's *Voyage du Bengal à Chiraz*, T. I. p. 110. f. ed. *Langles.*

* Die ganze neuere Mythologie und Heldensage der Perser ist voll von Erzählungen, wobei Gemälde eine Hauptrolle spielen. Der Apelles der Perser ist der Haeresiarch Mani oder Manes, der sogar seine göttliche Sendung durch Gemälde, vor welchen seine Jünger anbetend niederfielen, dargethan hat. S. Herbelot's *Bibliothéque Orientale*, s. V. Astengs und Mani und de Pauw *Recherches philosoph. sur les Egyptiens et les Chinois*, T. I. p. 325 ff.

** Anschauliche Kenntniſs der persischen Malerei geben die Gemälde in persischen Handschriften. Hr. v. Hammer hat zu einem persisch-romantischen Gedicht Schirin (Leipzig, 1809.) in dessen ersten Gesängen Chosru's Bild, vom groſsen Maler Schabor gemalt, zuerst den Knoten schürzt, aus dem Pentameron Nasamis, das sich in der Wiener Hof-Bibliothek befindet, die vorzüglichsten Gemälde nachmalen lassen, die einer neuen Ausgabe dieses mit allen Dichterperlen des Orients geschmückten Gedichts zur Zierde dienen sollen. Er sagt selbst davon in der Vorrede p. XXII. „Die Werke der Maler und der Dichter des Orients tragen denselben Stempel an der Stirne. Unregelmäſsige Zeichnung, weder Schatten noch Licht, keine Haltung, die wunderbarsten Gruppirungen, aber das brennendste Colorit, das kein europäischer Farbenschatz giebt.“ Mehrere dieser Bilder stehen auf einem Goldgrunde (besonders um die Morgenstunde anzuzeigen) und zeigen uns so die aus dem Orient nach Constantinopel und von da

nach Italien gekommene Sitte des Goldgrundes bei den Malern des XIII.—XV. Jahrhunderts. Selbst die Wolken haben in diesen Bildern, wo alles spricht, glühet, schwebt, ihre eigene Physiognomie, und Sonne, Mond und Sterne fehlen selten am Lazurblauen Himmel.

Chinesen.

Ihre Malerei stammt wie die frühesten Bewohner Sina's (S. Adelung's *Mithridates*, I, 39. f. Doch dürfen Desguigne's Gründe nicht unerwogen bleiben, S. *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions* T. XL. p. 248. ff.) aus Indien. Ihre ältesten Gemälde haben auffallende Aehnlichkeit mit den aegyptischen Hieroglyphen gehabt. Aber nie haben sie sich zu einer Vorstellung von Perspective in der Malerei und von Helldunkel erheben können; ein Layenbruder im Dienste jesuitischer Missionare war dort ein Raphael. Man lese des Malers Gio Ghirardini, der in Peking die Cupel einer Kirche mahlte, Reisebericht vom Jahre 1698. Vergl. de Pauw *Recherches sur les Egyptiens et les Chinois*, chap. IV. T. I. p. 295. ff. Sehr treffend hat den kläglichen Zustand der Malerei in China geschildert der neueste *critische* Reisebeschreiber John Barrow *Travels in China*, p. 323. — 328. Was in Canton gemacht wird, um den Bestellungen der Europäer zu gnügen, ist doch nur sklavische Nachahmung. Aber nichts geht über den Glanz ihrer Farben, weswegen sie passende Insekten-, Blumen- und Porcellanmaler sind. Sie haben nichts als Hoa-pei, Flachmaler, Schildmaler.

* Die königl. Bibliothek in Dresden besitzt auser einem Heft von chinesischen Costumes in Seide *en relief* auf

Seidenpapier gestickt, auch zwei chinesische Romane, wo über jedem Blatte die Szene auf eine Weise, die zwischen der alten Holzschnittmanier und den Bildern im Codex Vaticanus des Terenz mitten innen steht, in Umrissen von schwarzer Tusche abgebildet ist.

Bilderschrift und Hieroglyphenmalerei.

Bilderschrift. Bei den meisten Völkern wurde das roh-gezeichnete und gemalte Bild bald auch Mittel zur Erinnerung und Mittheilung. Um ihm Dauer zu geben, ritzt, schneidet, gräbt man die Figur in Holz, Stein, Metall; und da die Erinnerungen eines Stammes oder Volkes am liebsten an seine heiligen Plätze und die dort wiederkehrenden Feste sich knüpfen, so wird diese Bilderschrift auch schon im buchstäblichen Sinne Hieroglyphe. * Sie ist anfangs blos ein mehr oder weniger verkürztes Abbild der Sache selbst. (Man denke an die cyriologica oder cyriologumena nach Clemens von Alexandrien Strom. V, 4. p. 657.) So finden wir sie bei allen Wilden. ** Dann wird sie immer mehr symbolisch und änigmatisch. Endlich entsteht durch immer freiere Abkürzungen eine Art von Cursivschrift für Begriffe und Zahlen, vielleicht die Hieratische Schrift bei den Aegyptern. Eigentliche Malerei mit bunten Farben auf den Umrissen tritt dann am häufigsten ein, wenn sie aufzunehmen, ein leicht zu bereitender Papyrstoff, wie in Aegypten und Mexico, erfunden ist. Von den phonetischen Zeichen (z. B. Herzog durch Herz und Auge) mag der Uebergang zur Buchstabenschrift das leichteste

seyn, obgleich die Stufenfolge, in welcher diese göttliche Erfindung Tauts sich entwickelte, stets im Dunkel bleiben wird. ***

* Es ist das grofse Verdienst des gelehrten Warburton, dessen treffliche Abhandlung über die Hieroglyphe, *Divine Legation of Moses,* IV, 4. T. II. p. 70. seqq., auch französisch besonders erschienen ist: Essai sur les Hieroglyphes, dafs er zuerst zeigte, dafs nicht Geheimnifssucht der Priestercaste, wie Kircher und frühere Forscher algemein behauptet hatten, sondern Unbeholfenheit des Bedürfnisses aus der Kindheit der Malerei die Hieroglyphe hervorrief, die zwischen der eigentlichen Malerei und Buchstabenschrift mitten inne steht. Vergl. Des Brosses *Traité de la formation méchanique des langues,* ch. VII. T. I. p. 298. — 462. In Warburton's Fufstapfen fortschreitend, vollendet diese Untersuchung Zoega, *de origine et vsu obeliscorum*, IV, 6. p. 525 — 541., dessen Resultate Heeren und Langjuinais critisch beleuchtet haben. Die Resultate des ägyptischen Instituts sind mit dem Prachtwerke, worauf sie sich gründen, noch nicht bis zu uns durchgedrungen.

** Um sich die Sache deutlich vorzustellen, darf man nur die Erzählung von 180 Franzosen aus Montreal, die nach so und so viel Tagereisen 120 Tsonontuaner unvermuthet überfielen, und nach hartnäckigem Kampf mehrere davon tödteten und gefangen nahmen, in der rohen Bildersprache der Irokesen bei Lahontan *Voyage,* T. II. p. 139. dargestellt sehn. Oft sind diese Naturausdrücke sehr glücklich. Man denke an den feuerspeienden Schwan in der Bilderschrift oder in Sogkokok der Louisianer bei Lederer im *Journal des Savans,* 1681, pag. 75.

*** Niemand hat über die Symbolik und die daraus entspringenden Bedürfnisse in Zeichen und Bildersprache umfassendere und gelehrtere Forschungen angestellt, als Creuzer im I. Theil seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker.* Besonders gehört für unsern Zweck im ersten Buch das 4. Kapitel, von der *phonetischen* und *aphonischen* Symbolik.

Als Repraesentanten der Völker, wo die Malerei dadurch unwiderstehliche Hindernisse fand, daſs sie für Religion und Staatsverwaltung als symbolische Zeichenschrift diente, müssen die alten Aegypter und Mexicaner angesehen werden. Nur muſs man dieſs nicht so verstehn, als ob bei diesen Völkern nicht auch wirklich gemalt und ohne Symbolik portraitirt worden wäre. Wenn die Mexicaner nach Acosta's Erzählung die gelandeten Spanier in allen ihren Stellungen und kriegerischen Evolutionen sogleich malten und in die Hauptstadt schickten: wenn die Thaten und Triumphzüge der ägyptischen Könige in ihren Gräbern, oder die männlichen und weiblichen Gesichter auf Mumiendecken gemalt erscheinen: so ist ohnstreitig hier nicht an symbolische Zeichenschrift oder Hieroglyphe zu denken. Aber es bleibt demohngeachtet gewiſs, daſs weder die Aegypter noch Mexicaner je weder die Fähigkeit, sich über Eigenthümlichkeit, Lokalität und Zufälligkeit zur Idealität zu erheben (wie Reynolds das Schönheitsgefühl definirt), noch auch nur die Regel aller Zeichnung und Malerei (die Symmetrie, den Canon, S. Junius *de Pictura*, III, 2. Meyer zu *Winkelmanns Werken*, Th. IV. S. 389 ff.) welche die Menschenfigur in ihrer Volkommenheit selbst ist (Vitruv III, 1.), auch nur von fern geahndet und also auch nie eine wahre Kunst gehabt haben. Vielmehr muſste die durch Priestercasten und Staatsverfassung geheiligte Unform jeden Versuch, zur Proportion zu gelangen, in der Geburt ersticken und jedes Auge an die häſslichsten Fratzen gewöhnen.

* Es ging hier überal, wie es Fr. Paolino, *Voyage aux Indes*, T. II. 401. von der Malerei bei den Hindus

und Barrow *Travels in China*, p. 325. von den Chinesen erzählt. Vergl. Humbold *Vues des Cordillères et des Monumens de l'Amérique*, p. 68.

Malerei der Mexicaner, oder der Azteken in Anahuak.

In der Mitte des 7ten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung (im Jahr 648) kam wahrscheinlich eine tatarische Horde, die in frühern Zeiten bei dem langen Kampf der Buddisten und Bramanen vielleicht aus Oberindien ausgewandert und in das nordwestliche Amerika (S. Vater *über Amerika's Bevölkerung*, S. 155.) übergegangen war, von da durch neue Einwanderungen unter dem Namen der Azteken nach Anahuak oder auf den grofsen Bergrücken von Mexico. Ihre Vorfahren hatten die Kenntnifs von einer Art von Hieroglyphenschrift ohnstreitig noch mit aus Asien gebracht, so wie die indischen Ur-sagen, die Kenntnifs der Jahres- und der Zeitrechnung, wovon sich in diesen Hieroglyphen die unverkennbarsten Spuren finden. S. v. Humbold *Vues des Cordillères et monumens des peuples de l'Amérique*, p. 57. ff. Früher hatte man dort auch Quippus gehabt, oder Erinnerungsknötchen. Man lernte nun in den fruchtbaren Ebenen von Mexico aus der Aloe oder Agave Americana, Maguey, ein Pflanzenpapier, eine Art von Carton, zubereiten, Metl genannt, welches in so grofser Menge verfertigt wurde, dafs zu den Zeiten des Motczuma von 3 Städten ein Tribut von 16000 Ballen solchen Papiers erlegt wurde. S. über den wohlthätigen Gebrauch dieser Pflanze Humbold's *Essai politique sur le Royaume de la nou-*

velle Espagne, p. 417. — 428. Und darauf sind auch fast alle noch vorhandenen Mexicanischen Bilderbücher aufgetragen (doch brauchte man auch Hirschhäute und Leinewand). Alle diese Bildertafeln, die der Zerstörung des fanatischen Erzbischofs Zummaraga (s. Robertson's *History of America*, T. III. p. 147.) entgangen und nach Europa gekommen sind, kommen in ihrer äufsern Form (in Quartformat zwischen zwei Bretchen eingeschlossen, *tabellae plicatiles*,) und in ihren Figuren aufs genaueste mit einander überein. Da wo es Jahrzahlen, Tag- und Monatcyclen u. s. w. betrifft, giebt es allerdings auch einfache, symbolische Zeichen: wo aber eigentliche Figuren von Menschen, Thieren und Geräthschaften vorkommen, da unterscheiden sich diese Malereien von den aegyptischen Hieroglyphen vorzüglich durch den Umstand, dafs jede Tafel ein wirkliches individuelles Bild macht, die Figur in einzelnen also eine rein historische Bedeutung hat und für jede andere Zusammenstellung nicht mehr brauchbar seyn würde. Die aegyptische Hieroglyphe galt überal dasselbe. Bei der mexicanischen ist jede nur für diefs Bild bedeutend. Man sieht schon hieraus, dafs die Aegypter weit mehr ausdrücken und mit ihren Bildern und Symbolen weit besser schreiben konnten. Dabei sind die mexicanischen Menschen- und Thierbilder alle geradlinigt und unaussprechlich fratzenhaft und häfslich, gequetsche Körper, wie auf manchen altetruskischen Reliefs, ungeheure Nasen und entsetzlich dicke Köpfe mit seltsamen Helmen und Kopfzierden, wodurch diese Dickköpfe noch lächerlicher anschwellen, zwergartige Leiber und klauenartig verlängerte Fufszehen. Auch sind alle Fi-

guren im Profil (welches sich aus der frühesten Unbeholfenheit nicht nur auf allen aegyptischen Bildwerken, sondern auch noch auf vielen griechischen Vasen so erhalten hat). Oft fehlen die Hände und mehrere Glieder des Körpers ganz, eine wahre Schreiber-abbreviatur. Sehr interessant sind die von Humbold auf der XIII. und XV. Tafel seiner *Vues des Cordillères* gelieferten Proben aus dem Vaticanischen und Borgianischen Codex. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen auf der XIII. Tafel n. 2. die Mutter des Menschengeschlechts nach der mexicanischen Tradition, die Cihuacohuatl, in Unterredung mit der Schlange, die, wo sie auf diesen Gemälden mit der Menschenmutter oder dem grofsen Geist, Teotl, zusammensteht, offenbar einen bösen Genius (κακαδαίμων) bezeichnet. S. Humbold in der *Explication*, p. 101., und neben ihr Zwillinge, mit einander ringend (Cain und Abel). Es lassen sich aus diesen Gemälden eine ganze Reihe Aehnlichkeiten mit dem jüdisch-christlichen Religionssysteme anführen, die Humbold sich nicht anders zu erklären weifs, als durch ein Vordringen des Nestorianismus bis zu den Mantschu-Tataren und von da an die nordöstliche Spitze Asiens. S. p. 85. — Auf der XV. Tafel findet sich n. 4. ein Menschenopfer, wo der Priester dem Schlachtopfer das Herz ausreifst. Man kennt die berüchtigten Menschenopfer, die dem Tetzahuitl dargebracht wurden, kann aber durch die Annalen des Volkes, die uns Purchas aus Mendoza's Sammlung gegeben hat, auch auf den Ursprung derselben bei einem sonst nicht grausamen Volke gebracht werden, wie Humbold sehr scharfsinnig gezeigt hat. Vier andere Numern dieser Tafel zeigen die Ernährung

und Weihung eines Mädchens, deren Geschlecht durch zwei Hörner an der Stirn bezeichnet ist.

* Außer der jetzt verschollenen Sammlung, die der Vicekönig Mendoza für Carl V. machen ließs und die in Purchas *his pilgrimes* T. III. p. 1065. ff. in 63 Holzschnitten mitgetheilt, von Thevenot aber sehr fehlerhaft wiederholt worden sind, kannte Alex. v. Humbold, dessen *Explication* zu den *Vues des Cordillères*, p. 50—102. wir die neuesten und gründlichsten Nachrichten darüber verdanken, nur 6 Sammlungen im Escurial, zu Rom, Veletri, Bologna, Wien und Berlin. In die königl. Bibliothek in Berlin gab Humbold seine eigenen in Mexico selbst meist aus der confiscirten Sammlung des unglücklichen Boturini Beneducci erstandenen Bilder-tafeln. Ein mexicanischer Jesuit Fabrega wollte in Rom den Borgianischen Codex herausgeben. Diesen und den Vaticanischen studirte Humbold während seines Aufenthalts in Rom im Jahre 1805. Früher beschäftigte sich Zoega fleißsig damit, dessen Nachrichten über die Mexicanische Malerei, *de orig. et vsu Obeliscorum*, p. 528—532., verglichen mit den von Clavigero in seiner *Storia antica di Messico*, in der Vorrede p. 22. und T. II. p. 186. ff. gegebenen Notizen, schon fast alles umfassen, was darüber gesagt werden kann. Unter allen bleibt die Sammlung des Mendoza, besonders im letzten Theil, der die Gebräuche darstellt, schon dadurch die interessanteste, daſs ein eingeborner mexicanischer Dolmetscher die wahre Bedeutung in Buchstabenschrift dazu schrieb, die Purchas auch mit liefert. Hätten wir eine einzige solche Auslegung einer Mumien-rolle für die aegyptischen Hieroglyhen, wie gern würden wir der Auslegung des Hermapion beim Ammian, oder der triglottischen Inschrift von Rosette entbehren!

** Einen von Hrn. v. Humbold nicht gekannten, jetzt aber für ihn verglichenen, mexicanischen Codex von 40 Blättern und also von 80 Seiten — denn jedes Blatt ist auf beiden Seiten bemalt — besitzt die königl. Bibliothek in Dresden. Die Zeichnungeu sind

auch auf Agave-Carton (Metl) aufgetragen, zum Theil farbig, zum Theil aber auch nur in Umrissen. Es scheinen theils Jahrbücher und Ritual-almanache (Tonalamatl auf Mexicanisch, S. Humbold, p. 83.), theils Cataster und Staatsrechnungen zu seyn und sie haben mit dem, von Robertson und Lambecius publicirten die meiste Aehnlichkeit. Das Format weicht von den übrigen ab, indem es mehr die oblonge Form der alten Diptychen hat. Die einzige Nachricht davon giebt Götz in seinen *Denkwürdigkeiten der Dresdner Bibliothek*, T. I. p. 1.—5. Er zeigte ihn in Rom dem Bibliothekar der Vaticana Assemanni, wie er selbst erzählt. Also ist er von ihm auf seiner im Jahr 1739 — 40 zum Einkauf von Handschriften gemachten Reise eingekauft worden.

Malerei der Aegypter.

Malerei der Aegypter.

Die rastlos-fleiſsigen Nilanwohner malten, wie sich aus noch vorhandenen Denkmälern beweisen läſst, wenigstens 2000 Jahre hindurch. Denn in der dritten Periode ihrer alten Geschichte (S. Heeren's *Ideen* II, 581. f.), in der glänzenden der Sesostriden (von 1500 — 700 v. Chr. Geb.) sind die meisten groſsen Werke ihrer Baukunst entstanden, und also auch das, was zu ihrer Verzierung gebraucht wurde, die Malerei. Auch unter den Lagiden, auch unter den Römern malten sie noch. Man wird also hier sehr sorgfältig die Zeiten unterscheiden müssen. Der griechische Geschmack gattete sich mit dem ägyptischen, so wie die Isis- und Serapis-mysterien sich über die alte Welt verbreiteten und auch auf dem Marsfelde an der Tiber ihre hochheiligen Sitze erhielten. Aus geschnittenen Steinen und Münzen (S. Zoega *numi Aegyptii Imperatorum Rom.*) lernen wir die durch den Hellenismus dem Priesterzwang entnommene Götterbildung kennen. Die ersten Ptolemäer legten mit groſsen Kosten griechische Pinakotheken in Alexandrien an, lieſsen Bilder durch Aratus in Sicyon aufkaufen, S. Plutarch in Arat. c. 12. und in „non posse suauiter viui sec. Epic." T. II. p. 1093. Dieſs konnte damals nicht ohne Wirkung für die Nationalen bleiben. Es wurde also auch damals ge-

wiſs in ägyptischem Stil mancherlei gemalt oder gepinselt, und das bekannte Wort Juvenals XII, 28. „pictores quis nescit ab Iside pasci“ (welches eigentlich freilich nur von den Votivtafeln der Schiffbrüchigen und Genesenen zu verstehen ist, S. Rhodius zu Scribon. Larg. CCVI. p. 291.) gestatteten ohnstreitig eine vielfachere Anwendung. Besonders kam eine Art von fantastischer Groteske als Decorationsgeschmack in Rom sehr in Gebrauch, ein Gegenstück zu dem Chinesischen in der modernen Welt, womit ihn schon Visconti vergleicht, *Mus. Pio-Clement.* T. I. p. 14. Man denke nur an die Mosaik von Palästrina und Barthélemy's einleitende Bemerkungen dazu. Dieſs meinte auch ohnstreitig Petron c. 2. durch die „audaciam Aegyptiorum, quae picturam compendiariam fecit,“ seiner Zeit (unter Claudius) wie auch Ignarra *de palaestra Neapolit.* p. 175. die Sache richtig gefaſst hat, vergl. *griechische Vasengemälde*, I, 93. Endlich kam auch noch der neuägyptische Geschmack im Zeitalter Adrians, den Winckelmann den Stil der Nachahmung nennt. Was hierüber gesagt werden kann, hat Zoega, *de Obeliscis*, p. 543. — 548. mit erschöpfender Kürze und als Meister in seinem Fache ausgeführt.

* Die Geschichte der Kunst, aus einem höhern Standpunkte betrachtet, bietet zwischen Aegypten und Griechenland eine auffallende Wechselwirkung dar. Man spricht nur immer, nach Winckelmanns Vorgange, von einem Einfluſs, den in den letzten 3 Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung das griechische Lagiden-reich in Alexandrien auf die Verweichlichung und Verschönerung altägyptischer Steifheit in der Kunst gehabt habe. So unläugbar auch dieser spätere Hellenismus aus hundert ägyptischen Kunstwerken jener Zeiten hervorgeht

und bis zu den Eleganzen, wo römische Damen sich als Isisstatuen oder gar als Trägerinnen der heiligen Hydria (*Mus. Capitolin.* III, 32., sonst Psyche genannt!) bilden, serapisiren (S. Montfaucon, *Supplément*, T. II. pl. 43.), sich als Isis zu einer Spes travestiren, (die räthselhafte Statue in Becker's *Augusteum*. T. II, n. XI.) oder mit Mann und Kind ägyptisiren liefsen, (wie in dem verloren gegangenen Fragment eines Reliefs in der Villa Albani bei Winckelmann, *Monumenti inediti*, n. 5., oder in Fea's Ausgabe der Kunstgeschichte, T. I. p. 161.) sich lehrreich verfolgen läfst: so wenig ist diefs die einzige Berührung der griechischen und ägyptischen Kunst gewesen. Man kann vielmehr behaupten, dafs hier die Griechen nur wiedergaben, was sie viele Jahrhunderte früher zuerst aus Aegypten empfingen. Es wird sich nemlich kaum läugnen lassen, dafs bei dem vielfachen Einflufs, den frühe ägyptische Colonien (so räthselhaft auch diese aus jenem damals so *verschlossenen* Lande uns erscheinen müssen,) auf *pelasgische* Cultur und Religionsbegriffe hatten (Herodot II, 48.—58. mit Creuzer's Bemerkungen, *Symbolik und Mythologie*, Th. I, S. 262. ff.), auch Ideen von den erstaunenswürdigen Werken in Ober- und Mittelägypten und von der Kunst zu den Griechen kommen mufsten. Denn wieviel jünger ist alles Griechische Werk gegen die Obelisken- und Pyramidenperiode Aegyptens! Bekanntlich drückten die Griechen alle ihre frühesten Kunstbestrebungen durch den Gemeinbegriff Daedalus aus, den sie in fabelhaften Anachronismen noch 3 Menschenalter über den trojanischen Krieg hinaussetzen, um 1234 v. Ch., wenn er Thesens und des ältern Minos Zeitgenosse genannt wird. S. Heyne, *artium inter Graecos tempora*, Opusc. V. 340. ff. Allein es werden noch Daedaliden, Scyllis, Dipoenus, um die 50. Olympiade erwähnt, und den Stifter der ganzen Kunstfamilie möchte Plinius, XXXIV. s. 4. zum Anfang der Olympiaden, also 776 Jahre v. Chr., herunterschieben. Vergleicht man damit das Zeitalter der Psammetichiden oder der letzten selbstständigen ägyptischen Könige von 672 v. Chr. bis 525, wo Cambyses Aegypten unterjochte, so fällt diese Zeit gerade

mit den ersten grofsen Kunstversuchen der Griechen zusammen. Man weifs, wie in diesem Zeitraum, besonders durch Amasis, 570 J. v. Chr., den kleinasiatischen Griechen Aegypten geöffnet wurde, wie dadurch eine eigne Klasse von Dolmetschern und Mäklern in Aegypten entstand, Naucratis der grofse Stapelplatz des griechischen Handels wurde (Heeren's *Ideen*, II, 719. ff.) und wie diefs vielfach auf die griechische Cultur (z. B. durch die Verbreitung des bequemen Schreibematerials, des Papyrus,) wirkte. Sollten nun nicht auch um diese Zeit die Griechen manches von den erstaunenswürdigen Kunstwerken in Mittel- und Oberägypten, wohin sie nun erst ungestraft reisen konnten, abgesehn und erlernt haben? Fürwahr! Guasco's Idee *de l'usage des Statues*, ch. III, p. 32., ist so verwerflich nicht; nur dafs sie dort nicht gehörig unterstützt wurde. Man nehme nun die alten Sagen in Obacht, welche uns Diodor I, 97. p. 109., Wess. von des Daedalus Anwesenheit in Aegypten und der Aehnlichkeit seiner griechischen Werke mit den ägyptischen Bildern (τὸν ῥυθμὸν τῶν ἀρχάιων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατεσκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι) erhalten haben, und denke sich hier unter Daedalus nicht blofs *eine* Person (wie Lessing that, der übrigens hier von den Anfängen der griechischen Sculptur nach den Mumienbildern und von der ersten Entfesselung von dieser Mumiensteifheit den wahren Zusammenhang mit seinem gewohnten Scharfsinn überblickte, in den Fragmenten zum 2ten Theil des Laokoon *Werke*, X, 35 — 40.), sondern die nach Aegypten wandernden und ägyptische Kunst dort studirenden Griechen im Zeitalter des Amasis, und man wird sich geneigt fühlen, einen weit gröfsern Zusammenhang und Einflufs altägyptischer Kunst auf die griechische anzunehmen, als gewöhnlich geschieht. Man mufs nur den Satz festhalten, dafs alle Kunst auch bei den Griechen in und bei der Architektur *der Tempel* zuerst begründet wurde. Dieser äufserst fruchtbare Gesichtspunkt ist in der Kunstgeschichte noch immer viel zu wenig aufgefafst worden, vergl. *Andeutungen*, S. 51. Als Rhoecus und Theodorus von Samos die zwei

ersten grofsen und berühmten Tempel in Jonien erbaueten, das Heraeum zu Samos und das Artemisium zu Ephesos, blühete, wenn man sich durch Plinius verwirrte Zeitangaben nicht irre machen läfst (S. Heyne *Opusc.* T. V. p. 356. f.) der Verkehr jonischer Griechen unter Amasis am frölichsten. Woher kam nun diesen Baumeistern die erste grofse Conception zu solchen Tempeln? Aus Aegypten, wo sie auch die Säulen und Capitäle in allen Haupt-Formen und üppigen Abwechslungen schon fanden, (S. die nach Denon's Werken entworfene *Darstellung der ägyptischen Baukunst,* [Leipz. Baumgärtner,] besonders Taf. V. b. die Säule aus der Tempelhalle von Carnak, in der man das Vorbild der dorischen Säule erkennt.) Woher die Idee zur Verzierung der Tempelfriesen durch Bas-Reliefs anders, als aus den mit Hieroglyphen beschriebenen ägyptischen Tempelgesimsen? Und nahm nicht selbst Phidias zu seinen Propyläen vor dem Parthenon die erste Idee von den prächtigen Vorhallen, die Amasis der Neith oder Athene zu Sais erbaut hatte, wie sie Herodot II, 147. beschreibt? vergl. *Andeutungen,* S. 78. Doch über alles diefs erwarten wir mit Recht im zweiten Theil von Hirts Baukunst der Alten, der in der Geschichte dieser Kunst doch schwerlich blos von der Holzconstruction ausgehen wird, um so mehr belehrende Aufschlüsse, als in andern Werken, z. B. in Stieglitz *Archäologie der Baukunst,* II, 5. ff. diese wahre erste Belebung von Aegypten aus ganz übersehen wurde. Der ächten griechischen Originalität geschieht übrigens durch alles diefs nicht der geringste Eintrag. „Die Aegypter, sagt Lessing am ang. O. S. 40., blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehn; die Griechen erhoben sie zur Volkommenheit." Frei von den Fesseln des Priestergebots, durch Homers und Hesiods anthropomorphistische Götterdichtungen und eine frei sich bewegende Heroenwelt begeistert, bildete der plastische Grieche, was er aus Aegypten in roher Gröfse empfangen hatte, bis zu den höchsten Idealen der Götterformen aus und ward selbstständiger Schöpfer, wo seine ersten Lehrer stets unmündige Knechte der Ueberlieferung blieben. —

Hier kann fürs erste nur von jener ursprünglichen Tempel-Malerei die Rede seyn, die, so gut als die Sculptur und Architectur, den Anordnungen und Satzungen der herrschenden Priestercaste unterliegend, eben so alt als den einmal angenommenen Hauptformen nach unwandelbar war. Von ihr allein gilt auch die bekannte Hauptstelle in Plato II, de LL. p. 656. C. T. VI. p. 66. *Bip.*, wo Plato aus den Erinnerungen seiner ägyptischen Reise versichert, dafs alle Gestaltung bei den Aegyptern in ihren Heiligthümern dargestellt sei und dafs davon kein Maler oder anderer Bildner je abweichen dürfte. Ὀυκ ἐξῆν ζωγράφοις - καινοτομεῖν. Was von den *buchstäblich zu verstehenden* 10,000 Jahren (τὰ μυριοςὸν ἔτος γεγραμμένα) des Plato zu halten sey, liefse sich freilich leicht mit den Worten des Plinius XXXV, s. 5., wo er von den 6000 Jahren spricht, seit welchen die Aegypter Malerei zu haben behaupteten, „Vana praedicatione, vt palam est" abfertigen, allein man mufs diefs Zeugnifs wenigstens als eine treue Wiederholung dessen, was Plato von den Priestern hörte, gelten lassen. Vergl. über diese Stelle Platons de Pauw *Recherches sur les Egypt. et les Chinois*, T. I. p. 247. ff. und Zoega *de obeliscis*, p. 540. In Absicht auf das Unwandelbare der Form verdient bemerkt zu werden, dafs Synesius (zu Ende des IV. Jahrh.) im *Encom. Calvitii*, p. 73. das noch von seiner Zeit wiederholt, was Plato von der seinigen sagte.

Man mufs aber auch nicht vergessen, dafs Sculptur eigentlich den Aegyptern nur für selbstständige Kunst galt. Ihr gegenüber blieb die Malerei stets eine untergeordnete Decorationskunst, die bei ihnen nie mündig, nie selbstständig wurde.

Die Wände der Gräber und Begräbnifskammern wurden durch sie verziert. Man bildete durch sie Gegenstände des gemeinen Lebens. Denn warum sollte dem Privatmann nicht in seiner Grabkammer dasselbe gestattet seyn in Farben auszuführen, was in den Königsgräbern in Stein gehauen war? Nur auf Mumien mochte sie auch zur Hieroglyphe sich erheben. Was sie am meisten auszeichnet, ist die Frischheit und Dauerhaftigkeit der Farben, in deren Bereitung es die Aegypter wahrscheinlich sehr weit gebracht hatten, dagegen aber auch gar keinen Begriff von Farbenmischung hatten. S. Heeren *Ideen*, II, 658.

* Aber eben deswegen gestattete man der Malerei in der Folge mehr Bewegung und Freiheit in ihren Figuren, weil man sie, der unvergänglichen Sculptur gegenüber, als frivol behandelte. Dieser war die steife, fast unbewegliche, gradlinigte Mumienfigur heilige Vorschrift. Die Malerei durfte ihren Figuren Bewegung und Action geben. Darum möchte Caylus im *Recueil*, T. V. p. 25. ihr sogar in einem gewissen Grade Genie und Eleganz nicht absprechen. Indefs bleiben doch immer folgende 2 Punkte fest: 1) da man von der Normalform der Profilfigur nie abwich, so war schon dadurch ein wahrer Canon, ein Modell unmöglich; 2) den Charakter der ägyptischen Kunst, feste Unzerstörbarkeit, trug selbst die Malerei durch die Festigkeit ihrer einfachen Farben.

Da bei ihnen alles symbolisch war, so legten sie ohnstreitig auch in die Farben, da, wo heilige Gegenstände oder auch besondere Stände und Geschäfte vorgestellt wurden, eine besondere Bedeutung. So erklärt Plutarch, de Is. et Osir. p. 352. B. T. II. p. 445. *Wytt.* die schwarz und weifs gestreiften Kleider der Isisdiener für eine Andeutung der dunkeln und hellen Lehren in ihren Re-

ligionssatzungen, (aus welcher Stelle Visconti zum Pio-Clement. T. II, p. 34. eine feine Erklärung der für gefaltet gehaltenen Zeuge an den Hauben und Schurzen ägyptischer Priesterfiguren ableitet, da sie blos schwarz und weiſs gestreift waren.) Wir wissen aus Macrobius, I, 19. daſs man den Osiris in glänzend hellem Gewand (φλογοειδῆς ἀμπεχόνη nennt es Plutarch, de Is. et Osir. p. 572. A. p. 522. *Wytt.*) malte, wenn er in der Oberwelt gedacht wurde, dunkelblau aber, wenn er im Todtenreiche war. Das erstere will man wirklich auf einem ägyptisirenden Gemälde von Pompeii bemerkt haben. S. *Pitture d'Ercolano*, T. IV. tav. 69. p. 539. Ohnstreitig ist auch von Aegypten aus die Bezeichnung des Todtenreichs und der damit verbundenen Gegenstände und Bilder durch die schwarze Farbe zuerst ausgegangen, wie aus Eusebius Praep. Euang. III, 4. und andern Stellen deutlich wird.

* Dieſs gehört also in die erst neuerlich von Göthe *zur Farbenlehre* fein angedeutete Lehre von der Farben-Symbolik, worüber schon Winckelmann in seinem *Versuch über die Allegorie*, Kap. VI. (Werke II, 502. ff.) mehreres bemerkt, Creuzer aber in seiner *Symbolik und Mythologie*, I, 154.—156. Nachträge geliefert hat. Die Kugel, welche die Isis infera auf einer alten Mumiendecke bei Montfaucon Suppl. T. II. nach pl. 37. auf dem Kopfe trägt, ist durch 4 in einander gezogene Kreise bezeichnet, der innerste roth (Feuer), der zweite braun (Erde), der dritte blau (Meer), der vierte, äuſserste weiſs (Luft). Daraus erklärt sich auch die Farbe der 4 Factionen beim Wettrennen im Circus, die man nicht für das Symbol der Jahreszeiten, sondern der Elemente halten sollte, russata Feuer, veneta Wasser, alba Luft. Statt der braunen Farbe für die Erde hatte man verständig die grüne gewählt: prasina. Hierher gehört auch das hellrothe Gewand der

Rhapsoden, wenn sie die Ilias sangen, das violett-blaue (ἁλουργῆς), wenn sie die Odyssee sangen, bei Eustath. ad Iliad. p. 6. Vergl. Cuper *Apotheos. Hom.* p. 51.

Die Farben, deren sich die Aegypter bedienten, sind durch chemische Untersuchungen an den bemalten Mumiendecken früher schon von Caylus, *Recueil d'Antiquités*, T. V. p. 25. s., den Winckelmann (*Werke* III, 142.) excerpirt, neuerlich aber von Gmelin an der durch den König von Dänemark ins Göttinger Museum geschenkten Mumie (vergl. *Göttinger gel. Anzeigen* 1779. St. 42.) noch genauer untersucht worden. Caylus rechnet 6 Farben, weiſs, schwarz, blau, roth, gelb und grün, und mehr fand auch Costaz nicht, der sich bei der französischen Expedition nach Aegypten befand, in den Grottengemälden ohnweit der Stadt der Ilithyia h. z. El Kâbe. S. *Mémoires sur l'Egypte* T. III. p. 156. Sie wurden in Wasser aufgelöset und mehr oder weniger mit Gummi angemacht, übrigens aber ohne alle Mischung aufgetragen. Am häufigsten erscheint roth und blau. Die weiſse Farbe, welche aller Malerei zur Gründung diente, und worauf die Umrisse der Figuren mit schwarzer Farbe gezogen sind, hielt schon Caylus für Bleiweiſs, Meyer aber in seinen Anmerkungen zu Winckelmann, T. III. p. 367. bemerkt, daſs, da Bleiweiſs durch mineralische und animalische Ausdünstungen schwärzlich werde, dieſs wohl nur mit Leim oder Gummi versetzte Kreide gewesen sey. Das Blau ist entweder eine Zubereitung von Kobalt, oder, wenn Gmelins Behauptung richtig, daſs es in ganz Aegypten keinen Kobalt giebt, ein Praeparat von der blauen Schlacke, die beim Schmelzen des Röthels oder Blutsteins obenauf schwimmt,

da man in dem Blau der Mumie wirkliches Eisen fand; das Roth ist Zinnober.

Aegyptische Malereien aus der ältesten Zeit haben sich noch auf eine dreifache Weise erhalten: I) an Tempelwänden und in Begräbniskammern auf und zwischen Reliefs; II) auf Mumiendecken und Mumiensärgen; III) auf Papyrusrollen. Von allen dreien wird es nützlich seyn, noch insbesondere zu sprechen.

I) Malerei auf Wänden.

Die in den Gräbern und Tempelruinen gefundenen Malereien sind theils wirkliche Hieroglyphen, theils blose historische Darstellungen von Begebenheiten und Sitten. Zu den erstern gehören besonders alle bemalte Scalpturarbeiten. Man mufs hier nicht aus der Acht lassen, dafs die Aegypter nur sehr wenig eigentliche Reliefs, d. h. Bildhauereien, die sich über die Fläche mehr oder weniger erheben, gehabt haben. Jedermann weifs schon aus seinem Winckelmann (III, 119. *Werke*), dafs die Aegypter entweder blofs vertiefte, wovon auch die Intagli auf Siegelringen abstammen, oder doch nur mit der Fläche gleich laufende Figuren hatten, deren Umrisse vertieft, die Figuren selbst aber über die Hauptfläche nicht hervorstehend sind. Diefs sicherte zwar vor jedem Abstofsen und Beschädigen, konnte aber auch nie auf die Idee von Ründung durch Licht und Schatten bringen, und bedingte überhaupt schon durch seine Technik eine grofse Einfachheit in den Umrissen (z. B. dafs alles nur im Profil gegeben werden konnte,) und in der Composition, (indem jede Figur durchaus von der andern getrennt stehen mufste.) Wenn wir nun

in neuern Reisebeschreibungen von bemalten Bildhauereien auf äg. Denkmälern lesen, so sind immer dergleichen Scalpturen zu verstehen, (scalpta, non caelata opera.) Bemalt konnten hier nur die in den vertieften Umrissen eingeschlossenen, den Körper des Bildes darstellenden Flächen werden. Die ausgegrabenen Vertiefungen machen nie einen so angenehmen Eindruck aufs Auge, als die wirklichen Reliefs. Es war daher eine nahmhafte Verfeinerung und Anneigung zum Schönen, dafs man diese Vertiefungen mit einer andern Materie ausfüllte. Auf kleinen Flächen geschah diefs durch die edelsten Metalle, und so entstand schon früh die eingelegte Damascener Arbeit, die Tauna, Tausia (Intarsiatura) Agemina, oder, wenn eine bestimmte Mischung von Silber, Blei, Schwefel u. s. w. zusammengeschmolzen und so übergegossen wird (S. Göthe's *Bensenuto Cellini* II, 272.), der Niello, der sich stets im Orient in grofser Vollkommenheit erhielt, (man vergleiche den cufischen Himmelsglobus im mathematischen Salon zu Dresden.) Den interessantesten Beleg dazu liefert die berühmte Turiner Isistafel, seit 1799 in der kaiserl. Sammlung zu Paris, auf welcher die Körper der Figuren durch dunklere oder hellere Färbung des Kitts oder Firnisses, die Umrisse aber durch Silberfäden, die in den Vertiefungen liegen, angedeutet sind. S. Caylus deutliche Beschreibung im *Recueil*, T. VII. p. 45. Ohnstreitig wufste man dieser Metall-marqueterie selbst wieder allerlei Färbung zu geben und dadurch noch mehr Farbenreiz hervorzubringen. * Daher gab auch Phidias dem Scepter seines olympischen Zevs diesen Schmuck von gefärbten, eingelegten

Metallen. S. Winckelmann *Versuch über die Allegorie* (II, 633. *Werke*), und über den Gebrauch der Intarsiature bei den Alten die Erklärungen zu den *Lucerne e Candelabri d'Ercolano* p. 324. ff.

* Hieraus mag wohl die Stelle beim Plinius, XXXIII, 9 s. 46. einiges Licht erhalten: „Tingit Aegyptus argentum, vt in vasis Anubem suum spectet (Anubis erscheint auf Mumiendecken und sonst oft mit einer schwarzen Maske); pingitque non caelat argentum." De Pauw, der in seinen *Recherches sur les Egypt. et les Chin.* T. I. p. 276. an im Feuer vergoldete Schüsseln und Becher dachte, nahm auf den Anubis zu wenig Rücksicht. Sprengel *Gesch. der Med.* I, 87. 2ter Ausg. rechnet diefs, nach Torb. Bergmann's Vorgang in den *Opusculis* T. IV. p. 30., zur metallischen Enkaustik.

Excurs über die Bembinische Isistafel.

Das Alter der tabula Bembina, das Jablonski, seiner Calender-Hypothese zu gefallen, sogar ans Ende des 2ten Jahrhunderts herabsetzen, (in den zuletzt in seinen *Opuscc.* T. II. abgedruckten Abhandlungen p. 231.) Winckelmann aber wenigstens in die frühen Zeiten Roms bringen wollte (dem nun Meyer gründlich widersprochen hat, zu Winckelmanns Werken III, 351.) wurde von Caylus, dessen Kennerblick bei solchen Gegenständen die gröfste Achtung verdient, in die Zeiten der Ptolemäer gesetzt, *Recueil* T. VII, p. 36. „La séparation des bras et des jambes et par conséquent l'augmentation de mouvement et d'action en sont la preuve." Zoega *de Obeliscis* p. 544. möchte sie sogar, hier wenigstens mit Kirchern in Einverständnifs, bis auf die Zeiten der Psammetichiden, wo doch aber schon vielfache Berührung mit den Griechen statt gefunden habe, hinaufrücken. Alles

literarische findet man in Eschenburgs Zusätzen zu Lessings *Collektaneen* Th. XV. S. 420. ff. und zu den Fragmenten, *Werke* X, 345. Vergl. Millin *Dictionnaire des beaux arts* T. II. p. 239. ff. Lessings Scharfblick stiefs sich vorzüglich an die Arabesken-einfassung. Wie wahr! — Es ist ein ägyptisches Ritualgemälde zum Gebrauch der ägyptisirenden Isisdiener bei den Römern unter den ersten Kaisern, nach ächten ägyptischen Vorbildern durch einen alexandrinischen Griechen gearbeitet, etwas verannehmlicht, aber allen Grundformen nach ächt orthodox, aus den Zeiten, wo dem Isisdienste aller übrige untergeordnet war. Mit Recht heifst sie daher Isische Tafel. Isis herrscht in 9 Gruppen oder Zusammenstellungen stets wiederkommend. Ihr Allerheiligstes ist das mittlere breitere Feld und in der Mitte dieses mittlern Feldes sie selbst in einem köstlich geschmückten Sacello thronend und seegnend. Der Sinn dieser liturgischen Tafel scheint kurz der zu seyn: Heilig in dreimal drei (4mal oben, 4mal unten, 1mal in der Mitte) sey die grofse Göttin. Sie, die Allmutter, herrscht über alle Götter und ihre heiligen Thierrepräsentanten (das ist in dem mittlern Felde ausgesprochen,) im Reiche der Lebendigen (in der Oberwelt) und der Todten, in Arveris. Das erstere wird im obern, das zweite im dritten untern Felde ausgedrückt. Die zweimal unten wiederkehrende Mumiengestalt, in der auch Caylus nichts als den Orus erblickt, zeigt deutlich, wo hier die Anbetung der Isis und ihre Macht zu suchen ist. Die glänzendste Vorstellung bleibt die im mittlern Felde. Hier dienen der Herrlichkeit der grofsen Göttin alle übrigen Götter gleichsam nur zur Ein-

fassung. Alles vereinigt sich zu ihrer Anbetung. Zu innerst neben der Capelle die zwei aufgerichteten heiligen Schlangen, Theban Nasser des Prosper Albinus, oder die serpentes Uraei, das Zeichen steter Fortdauer, (S. Zoega *Numi Aegypt.* p. 399. f. *de Obelisc.* p. 451. f. Denon p. 88. und pl. 104.) Nun kommen, auf zwei Piedestale gestellt, ein weiblicher und männlicher Genius Isiacus, (*Priesterinnen* lassen sich auch hier nicht beweisen.) Nun die zwei Hauptgottheiten rechts und links gleichfalls thronend, Osiris und Orus, die aber doch hier nur als einfassende, untergeordnete Wesen erscheinen. Nun 2 heilige Schöpfkannen für's Nilwasser (die bekannten situlae) auf zwei Säulen gestellt. Endlich zwei weibliche Isis-genien mit vorwärts gesenkten Habichts-flügeln, gleichsam zur Verhüllung des Heiligthums, (die Parallele mit den althebräischen Cherubim ist in dieser ganzen Adoration zu auffallend, um nicht bemerkt zu werden.) Oben sind die 4 heiligen Vögelgestalten, die Schwalbe mit dem Menschenkopf (die ächte κηλήδων oder Sirene), der Adler, der Habicht und der Sperber. Unten der Crocodil, der heilige Löwe, die Sphinxhieroglyphe. Nun an den beiden äufsersten Enden die zwei Stiersymbole, Apis und Mnevis, hieben und drüben von ein Paar Caryatiden-figuren emporgehalten. Die, beiden Stierfiguren zugegebenen Begleiter sind weder *Propheten*, wie Pignori sie erklärt p. 38., noch *Priester*, nach Caylus T. VIII. p. 62. Auslegung, denn dann könnte der characterisirende Kopfschmuck nicht fehlen, sondern die pueri comitantes des Plinius VIII, 46. S. Jablonski *Panth. Aegypt.* II, 191. Hätte uns doch Lessing seine volständige Erklärung

geben können! Caylus Hauptverdienst ist die richtige Unterscheidung der Gruppen in der heiligen Zahl drei (es ist merkwürdig, wie auch Winckelmann bemerkt, daſs die Zahl der Figuren auf den ältesten erhabenen griechischen Werken selten über drei steigt); ferner die feinen Bemerkungen über das charakteristische oder symbolische der aus leichten Stoffen emporgethürmten Kopfaufsätze, wozu Denon eine eigene Tafel, pl. 115. gegeben hat, der Stäbe, der Kleidungsstücke (Brusttücher, pectoralia, Röcke, die nur bis an die Hüfte herangehen, und Hauben sind im neueuropäischen weiblichen Anzug ächt ägyptisch). Das räthselhafteste ist die äuſsere Hieroglyphen-einfassung und ihre genauere Beziehung auf die innen vorgestellte Isis-verherrlichung. Ein Hauptirthum in Pignori's und Caylus Erläuterung ist die Annahme von Priesterinnen. Das ausdrückliche Zeugnis Herodots II, 35. ἱρᾶται γυνὴ οὐδεμίη, kann durch keine Erklärung (wie sie Larcher anführt und selbst versucht) entkräftet werden. Auch möchte sich schwerlich beweisen lassen, daſs nach Herodot sich die Sache geändert habe. Die Denkmale, welche Processionen von spätern Zeiten enthalten, (z. B. das berühmteste in den *Monument. Matthaeiorum* T. III. tab. 26.) die Erzählung beim Apuleius, die Pitture d'Ercolano u. s. w. berechtigen uns nirgends zu einer solchen Annahme. Auch Zoega war überzeugt, daſs es keine ägyptischen Priesterinnen (man unterscheide nur dienstbare Weiber davon, ἱεροδούλους) gegeben habe. Darum müssen alle Frauen auf der Isistafel entweder für die Isis selbst oder für *dienende*, sich dem Apis und Mnevis entblöſsende, (Diod. I, 85. p. 96.) auf den zwei äuſsersten Feldern der mittlern

Reihe, oder für weibliche Isis-genien gehalten werden. Die Idee von den vorgeblichen Priesterinnen, die nichts anders als Tempeldienerinnen, selbst, quaestu meretricio, wie die ἱερόδουλοι der Comanischen Göttin in Asien, gewesen seyn können, aber n i e eigentliche Priester-functionen verrichteten, hat schon B a r t h é l e m y sehr richtig gefaſst in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* T. XXXII. p. 731. f. Daher konnten auch später Römerinnen sich als Isisdienerinnen bilden lassen. S. F e a's gelehrte Anmerkung zu W i n c k e l m a n n's *Storia delli Arti* T. I, p. 90. 91. Und s o nur ist auch die *lusca sacerdos* beim Persius V, 166. zu verstehen.

Was frühere Reisebeschreiber, der Vater Sicard, der dreimal in Aegypten pilgernde, vielleicht erst durch das *Institut d'Egypte* ganz gerechtfertigte Paul Lucas, Granger u. a. schon wunderbares von den noch vorhandenen Gräber- und Tempelgemälden zu Bestätigung dessen gefunden hatten, was Diodor schon als Augenzeuge berichtete (er sah im Pallast des Osymandyas ὀροφὴν-ἀςέρας ἐν κυανῷ καταπεποικιλμένην, I, 45. p. 56. *Wess.* womit die in Peristyl an den Wänden gefundenen διαπεπρεῖς γραφαί c. 46. p. 57. zu vergleichen); und was wohl auch ein Reisender oft dem andern bis auf Savary herab nacherzählte (man sehe die Liste bei B a r t h é l e m y *Voyage du j. Anacharsis* ch. 36. T. IV, p. 208., vermehrter bei Z o e g a *de Obelisc.* p. 293. n. 15.): bestätigte nicht nur der wahrhafte N o r d e n mit dem Ausdruck des gröſsten Erstaunens in den vor seiner Reise abgedruckten *Nouvelles litéraires* T. I. p. XLV. —XLVII. nebst der Kupfertafel pl. 125, n. der Pari-

ser 4. Ausgabe, sondern auch Bruce (die Harfenspielerinn in den Tempelruinen zu Theben, *Travels* T. I, p. 128. *Plate* 3. 4., vergl. Denon pl. 136, 26.) Aber diefs alles ist erst durch die Expedition der Franzosen nach Aegypten, durch Denon's Reise und durch das jetzt aus dem Schoose des ägyptischen Instituts hervorgegangene Prachtwerk, in das hellste Licht gesetzt worden. Schon durch Norden wissen wir, dafs colossale Figuren, die man fälschlich Reliefs nennt, da sie blos durch Eingrabungen abgegränzt sind, zwischen welchen sich kleinere Wandgemälde befinden, mit einander abwechseln. Die kleinen Gemälde zwischen jenen angemalten Riesengestalten vertraten also die Stelle der Cursivhieroglyphen zwischen den gröfsern Hieroglyphenbildern auf Sarkophagen, Papierrollen und Mumiendecken. Denon giebt besonders pl. 135. mehrere einzelne Figuren und Geräthschaften aus 4 kleinen Gemächern in den Königsgräbern von Theben, bei denen aber zum Theil die Zweifel des Weimarischen Kunstkenners in den Anmerkungen zu Winckelmann (III, 367.) dafs sie, wenn sie ächt sind, weit später gemalt seyn müfsten, in jedem aufmerksamen Beschauer aufsteigen müssen. Von unbezweifelter Aechtheit sind die bemalten Figuren mit eingegrabenen Umrissen auf dem in zwei Streifen getheilten Zodiacus in der Gallerie von Dendera oder Tentyra pl. 132. wo die Figuren in den natürlichen Farben, auf blauem Grund mit gelben Sternen besäet, angemalt sind. Die höchst sonderbare Einfassung durch einen langgedehnten weiblichen Körper, dessen Hände und Füsse die zwei schmälern Seiten einklammern, und die auf andern Calender-stücken fast noch sonderbarer zur

Einrahmung dienen, pl. 129. n. 4. 6. 8. beweisen sprechender, als irgend etwas, die auch schon früher bemerkte (*Andeutungen* I, 10.) hieroglyphische Dienstbarkeit der Menschengestalt in der ägyptischen Kunst. Nur durch die Anfärbung der Figuren in den Vorstellungen der Kriegs- und Triumphzüge in den Königsgräbern war es möglich, den Unterschied der herrschenden rothen, und besiegten oder geopferten schwarzen Menschen zu bestimmen (S. Denon *Voyage* T. II. p. 278. und in der *Explication* p. XLVII. a. *Décade Egyptienne* T. III. p. 110), woraus Heeren in seinen *Ideen*, II, 551. ff. so fruchtbare Folgerungen zog. Vor allen dürften aber die Grottengemälde zu Ilithyapolis, (S. Jablonski *Panth. Myth.* II. 68.) die Denon weniger geachtet zu haben scheint, weil sie sogleich für das grofse, jetzt erschienene Werk calquirt wurden, nach der Abhandlung von Costaz darüber in den *Mémoires sur l'Egypte* T. III. p. 134. — 158. für die Wandmalerei, die blofs historische Gegenstände behandelte, von der gröfsten Wichtigkeit seyn. Heeren nennt sie mit Recht eine Schule des ägyptischen Alterthums. Man erblickt darauf eine ganze Feldbestellung von der Aussaat bis zum Austreten der Aehren, den Flachsbau, Weinlese, Fisch- und Vogelfang, Schiffart, und die Begräbnifsgebäude, wovon Cecile colorirte Zeichnungen genommen hatte.

Erst, wenn wir Nachbildungen von derselben Gröfse und getreu nachcolorirt erhalten haben werden, wie sie uns in dem nun vollendeten Prachtwerke des ägyptischen Instituts in Paris versprochen werden, wird sich mit einiger Sicherheit über die Fortschritte urtheilen lassen, die jene uralten

Bewohner Aegyptens in der Maler*kunst*, unabhängig von allem Hieroglyphenzwang, nach und nach machten. Bruce, der doch seine Harfenspieler sehr hoch anschlägt, sagt aber ausdrücklich T. I. p. 129. „the painter seems to have had the same degree of merit with a good sign-painter in Europe at this day.“ Noch giebt es Ungläubige an das genre gracieux, wie es Denon nennt, der uns zuerst Denkmäler der Art vorführte. Alles was sich zugestehen läſst, dürfte in Caylus Worten (*Recueil* T. VII. p. 39.) enthalten seyn: „Toujours exacts dans les proportions communes, ils ne blessent jamais les yeux par un svelte outré, ni par une proportion trop courte et trop appesantie, et la même exactitude s'y trouve observée sur les dimensions en largeur.“ Dabei wird aber immer auch auf die verschiedenen Zeitalter, die niemand schärfer, als Zoega *de Obelisc.* p. 544. unterschieden hat, so weit Critik, durch Autopsie geleitet, hier kommen kann, Rücksicht genommen werden müssen.

* Die genauere Kenntniſs der Malereien in den oberägyptischen Grabkammern führt zu einer Vergleichung mit den Malereien in den Grabaushöhlungen (cryptae, hypogaea, nirgends in früherer Zeit Gewölbe, so wie auch in Aegypten,) in Sicilien, Etrurien, und selbst in den christlichen Catacomben in Roms Umgebungen. Obgleich einerlei Bedürfniſs auch einerlei Erfindung erzeugen konnte; so ist doch die Wandmalerei in diesen Grabkammern, so wie die ganze innere Einrichtung in vielen Stücken jenen ägyptischen zu ähnlich, um ganz zufällig seyn zu können. Der Hauptunterschied, daſs Aschenkrüge und Sarkophage zur Aufnahme der verbrannten Leichen und keine Leichen hier gefunden wurden, ist nur später eingetretene Modification, wobei man aber doch die ältere

Sitte der ägyptisirenden Grabkammern beibehielt. Ein Blick auf die lehrreiche Zusammenstellung von den Catacomben von Aegypten an bis nach Etrurien in d'Agincourt *Histoire de l'Art dans sa décadence* Liv. I. pl. IX. überzeugt hier mehr, als eine lange Abhandlung. Diese Aehnlichkeit in den Grabgemälden hätten Caylus und die Partei der toskanischen Gelehrten, die ihre Urahnen alle Kunst aus Aegypten schöpfen liefsen, (z. B. Buonarota *Observatt. ad Demsterum* §. 47.) besonders in Anschlag bringen und mit so vielen unverkennbaren Denkmalen im ägyptischen Geschmack (die schon Heyne sehr gut zusammenstellt „Monumenta Etruscae artis ad genera sua revocata." *Spec.* I. in den *Commentar. Novis Gotting.* T. IV. p. 78. ff.) auf die Wagschaale legen sollen. Man hat aber bei den Untersuchungen der alten Grabgemächer im alten Tarquinii, Volsinii u. s. w. mehr auf Inschriften Jagd gemacht, (S. Maffei *Osservazioni letterarie* T. V. p. 310—318. Lanzi Saggio P. III. p. 265. ff.) als auf die bei der Berührung der Luft schnell verwitternden und unscheinbar gewordenen Malereien gesehn. Die merkwürdigsten blieben bis jetzt immer die zwischen Civita Turchino und Corneto, die schon in den *Philosophical Transactions* auf 1763. Vol. 53. n. XXVI. pl. 5. ff. abgebildet erscheinen und zu den alten Tarquinii gehören. Die ausführlichsten Nachrichten gab neuerlich Micali in seiner *Italia avanti il dominio dei Romani* (Fiorenz. 1810.) im ersten Theil, und die interessanteste Figur, die zwei Genien, der weifse und schwarze vor den Wagen gespannt, aus Byre's Zeichnungen d'Agincourt pl. XI, 7. mit der gelehrten Erklärung p. 9. Wahrscheinlich ist die Lehre von den Genien und Dämonen, die so sehr dem reinen Hellenismus widerstrebt, und nur als exotische Pflanze auf diesem Boden wucherte, zu den Etruriern, von welchen sie zu den Römern kam, auch aus Aegypten eingewandert, wenn wir gleich die Strafse, auf welcher sie hinkam, nicht mehr anzugeben wissen. Die Betrachtung jedes angemalten Mumiensarges, jeder alten Mumiendecke zeigt uns eine Menge solcher Genien, Genios Isiacos, Osiridis u. s. w., wie sie Zoe-

ga, unser Mystagog in diesen Geheimnissen, sehr oft nennt, *de Obelisc.* p. 304. 310. Die auffallendste Parallele läfst sich zwischen einem ägyptischen Thore und zwei Ophinchen rechts und links an diesem Thore auf einem Gemälde in den Grabkammern von Corneto bei Agincourt pl. 11. 2. 3. und zwischen den Umgebungen der Isiskapelle im Mittelpunkt der tabula Isiaca ziehn. Denn diese umgeben rechts und links zunächst zwei aufgerichtete heilige Schlangen, *serpentes Uraei.* In beiden Vorstellungen also dieselben Vorstellungen von Schlangen, als heiligen Wächtern, nur mit dem Unterschiede, dafs der etrurische Maler, dem griechischen Kunstprincipium getreu, zwei menschliche Figuren hinzumalte, von welchen die Schlangen gehalten wurden. Es gieng also hier gerade wie mit der Aesculapius-schlange. — In unmittelbarer Abstammung von diesen etrurischen Grabmalereien sind die in den Columbarien altrömischer Begräbnisse und in den Catacomben der Christen gefundenen Wandmalereien (die Citata davon am sorgfältigsten in Zoega *de Obelisc.* p. 315. not. 8.) zu setzen. Aber Aegypten ist die Wiege aller dieser Grabmalerei im ältesten Europa (die die eigentlichen Griechen in der Blüthe des Hellenismus nie gekannt haben), zu den Aegyptern aber kam es selbst aus den Grotten von Canara, Ellora u. s. w. S. Langles zu Norden T. III. p. 348. ff. — Uebrigens spricht die so oft citirte Stelle des Strabo von den Wandfiguren in den grofsen Tempeln zu Diospolis, Theben XVII. p. 1159. B. ἀναγλυφὰς ἔχουσι οἱ τοῖχοι μεγάλας εἰδώλων ὁμοίων τοῖς τυῤῥηνικοῖς ohnstreitig auch für diese Parallele. Vergl. Heyne *Comment. Nov. Gotting.* T. IV. p. 78.

** Ueber die Farbenbehandlung selbst sagt Costaz in den *Mémoires sur l'Egypte* T. III. p. 157. „Le coloris est on ne peut pas plus crud; les demi-teintes et les ombres y sont également inconnues" und damit stimmt Caylus im *Reçueil* T. I. p. 6. ganz überein, wo er selbst dieses Auftragen unvermischter Farben „à plat, c. à. d. sans ruption et sans aucune opposition" mit auf Rechnung der überall gesuchten Dauerhaftigkeit schrei-

ben möchte. Für diese hat schon de Pauw in seinen *Recherches sur les Egypt. et les Chin.* T. I. p. 249. 268. climatische und örtliche Ursachen angeführt. Indeſs glaubte Caylus T. I. p. 193. und in der *Histoire de l'Acad. des Inscriptt.* T. XXIII. p. 139. doch noch auser diesen besonders, beim Auftragen der Goldblättchen, so wie des Ultramarins und des Zinnobers in jenen Gemälden, zu ihrer Befestigung eine Art von Beize (*mordant*), wenigstens bei den Gemälden auf Stein, annehmen zu müssen. Lieſst man, was z. B. Norden *Préface* T. I. p. XLV., von der unvergleichlichen Erhaltung dieser Farben, auch wenn sie aller Berührung der Luft ausgesetzt sind, und wie sie selbst mit Gewalt kaum abgekratzt werden können, und vergleicht damit die Erzählung der Reisenden von der schnellen Vergänglichkeit der an die Luft gebrachten Grottengemälde in Etrurischen Grabkammern (so sagt Maffei von den Grotten in Corneto in den *Osservazioni litterarie* T. V. p. 312. „dopo che l'aria c'entra liberamente in pochi anni tutto si smarisce"): so scheinen allerdings entweder die Farbenstoffe von besonderer uns unbekannter Güte gewesen, oder bei der Art des Auftragens ein besonderes Bindemittel angewandt worden zu seyn.

II) Mumienmalerei.

Algemeine Tendenz des Mumisirens. Vorstellung, durch Priester-politik unterhalten und ausgebildet, die Fortdauer der Existenz sei an Fortdauer des Körpers gebunden. S. Heeren's *Ideen* II, 670. ff. Vergl. *archäologische Andeutungen*, I. Abth. S. 10. ff.

Osiris und Isis erfanden das Mumisiren, sagt nach einer alten, hier doch nicht ganz zu verwerfenden Ueberlieferung der auctor pseudepigraphus Hermeticorum in Stobaei Eclogis phys. p. 124. *ed. Cant.* Nach dem ἱερὸς λόγος beim Plutarch de Iside p. 356. ff. wurde Osiris von Typhon überlistet, in

einen Mumienkasten, der ganz zu seiner Statur paſste, gesperrt, der Kasten mit Keilen verschlossen und so den Nil bis ins Meer hinabgeschwemmt. Hier ist also die Heiligung des Mumienkastens, in dem Osiris selbst zuerst lag. S. Zoega *de Obelisc.* p. 330. Nimmt man ferner an, was Zoega an mehreren Orten jenes Werks, besonders p. 577. — 79. so wahrscheinlich macht, daſs Osiris wohl überhaupt nur die ganze Priestercaste bezeichne, die von Aethiopien aus die rohen Nilanwohner, Troglodyten und Hirten, durch eine wohlberechnete Staatsreligion und Theocratie zügelten: so wird man auch den Satz zugeben, daſs diese herrschende Priestercaste auch den Glauben an Fortdauer nach dem Tode, den ihre Vorfahren aus Indien mitgebracht hatten, dort auf eine Weise begründete, die das Volk zähmte und unterwürfiger machte. Die ganze Todtenbestattung und Mumisirung war in den Händen der Priester. Welch ein Hebel für ihre Macht! Die Parallele neuerer Zeiten springt in die Augen.

Bei der Todtenbestattung der Aegypter muſs man also auf zwei Hauptpunkte sehn, worauf es ankam. I) Die Seele lebt nur mit dem Körper fort. Erhalte und bewahre also diesen Körper durch alle Künste des Beizens und Mumisirens und durch so viel Hüllen und Futterale, als möglich. Dieſs ist die bei weitem bekannteste Seite dieser Sitte. Dem, was Caylus, Blumenbach, Heyne darüber gesagt haben, läſst sich weniges anfügen. Aber weit weniger ist ein zweiter erwogen worden. II) Mache jeden Leichnam durch innere und äusere Beschaffenheit dem Osiris selbst so ähnlich, als möglich. So wird die Seele dort, wo

der wiederbelebte Osiris herrscht, am wilkommensten und glücklichsten seyn. Daher nun die vielen kleinen Osirisbilder und Osirishieroglyphen (Käfer, Augen, d. h. die Seele des Osiris, Zoega p. 324.) Osirisbildchen in gebrannter Erde, die schon Kircher im Oedipus T. III. unter der Benennung Amulete in grofser Menge aufzählt und die zwischen den Mumienbandagen eingebunden wurden. Daher ferner die Malereien auf der innern Mumiendecke aus Cattun-Carton, worauf die Isis, die grofse Fürsprecherin beim Osiris, die Hauptrolle spielt, wo aber auch die Einseegnung der Mumien selbst durch den Anubis vorkömmt, der einst der Isis den Osiris suchen half, und der Wächter des Leichnams des Osiris war (Zoega p. 304. 321. 329.) und was sonst auf dieser Mumiendecke noch in Beziehung auf des Osiris Begnadigung der Seelen abgemalt ist. Daher aber vorzüglich auch die Gestaltung des äufsern Futterals oder des Sarges in eine wahre Osirisstatue. Osiris selbst hatte einst als Mumie in einem solchen Sarge gelegen. Und nun auch hier wieder Osirische Anbetungen und Sühnungen angemalt, mit der schirmenden Isis oft auf der Vorder- und Hinterseite. So erst begreift man die Zwecke aller dieser Malereien und angeschnitzten Osirismasken. Es waren gleichsam eben so viele Freibriefe und Pafsworte in das Todtenreich. — Unter allen zeichnet sich die Hieroglyphe, wodurch die Seele des Osiris und also jedes Osirisgeweihten, als ein Auge vorgestellt wird, durch Mannigfaltigkeit der Bildung und der Stoffe, worin diese Hieroglyphe geformt wurde, sehr aus. Als man in den spätern Zeiten Roms auch in Italien so gewaltig ägyptisirte, wurde diefs Seelenauge sogar

als Lampe herumgetragen, wodurch das Herculanische Gemälde eines Isiacus, der eine Lampe in der Form eines Auges vor sich trägt, (als Hilfstafel in den *Lucerne e Candelabri* nach Tavola III. p. 17.) erläutert wird, vergl. Seneca de vita beata c. 27. wo der „linteatus senex, medio lucernam die proferens" nur hieraus erklärt werden kann.

Abr die ganze Geschichte des Osiris oder jener Aegypten zuerst cultivirenden und sich unterwerfenden äthiopischen Priestercaste, ihres Kampfs mit dem Hirten Baby, oder nach einer mehr griechischen Form, mit dem rothköpfigen Typhon (man sehe die Stellen zusammengeordnet bei Jablonski im *Pantheo Aegypt.* III, 60 — 63.) d. h. mit den widerspenstigen Bewohnern des Delta und Mittelägyptens, ihre anfängliche Niederlage und ihr Wiedererstehen zur Herrschaft (im Todtenreiche) wurde nun auch der Gegenstand einer eigenen geheimen Priestersage, die theils in öffentlichen Festen mimisch (Herodot II, 171. und die Stellen bei Zoega p. 512. not. 34.), theils in Weihungen mystisch gelehrt und vorgestellt wurde. Wer entdeckt nicht z. B. in der Erzählung, wie Typhon mit seinen 72 Gesellen den Osiris in 14 Theile zerreifst, die in den orphischen Mysterien fortgepflanzte Lehre des Dionysos Zagreus, der von den Titanen zerrissen wurde (S. Zoega zu den *Baso-Rilievi* T. II. tav. 81.) und vielleicht noch weit spätere Ramificationen dieses uralten Einweihungsmythos? Hier öffnete sich aber ohnstreitig ein neues Feld für die ägyptischen Priester. Sie schmückten die ganze Ueberlieferung von dem erschlagenen, mumisirten, wieder zum Leben gerufenen, nun im Todtenreich herrschenden, die

Todten richtenden und begnadigenden Osiris zu einem Einweihungs-ritual ein, wobei der Punkt immer fest steht, dafs der Isis- und Osirisdienst von dem Glauben an ein Todtenreich ausging. Man kennt die Sagen der Griechen von den Vorzügen und Genüssen der in die Eleusinischen Geheimnisse Eingeweihten im Schattenreiche. Sie stammen alle aus Aegypten und zeugen selbst in dieser Abstammung noch von der Wahrscheinlichkeit der Vermuthung, dafs der Glaube, wer in die Mysterien der Isis und des Osiris eingeweiht sei, empfange besondere Seeligkeit durch die Vermittlerin Isis, in Aegypten sehr alt seyn mufste und ein neues Werkzeug der Priester-herrschaft über die Gemüther wurde.

Einweihungen in die Geheimnisse des Osiris also gaben nach den Begriffen, die von der Priestercaste sorgfältig ausgebildet und unterhalten wurden, dort im Todtenreiche, wenn der Verstorbene durch den Ceremonienmeister und Herold des Todtenreichs, den Anubis, (S. Zoega p. 324.) eingeführt war, eine erquickende Aufnahme. Mag diefs auch nur eine spätere Verfeinerung des ursprünglichen, nur an die Fortdauer des Körpers gebundenen, grobsinnlichen Begriffs von der Nothwendigkeit des Mumisirens gewesen seyn, Sie wirkte gewaltig. Weiber waren dabei überal weit thätiger und frömmer, als die Männer. Die Mutter Isis wurde dann Fürsprecherin beim Osiris, oder, um mit dem frommen Aristides zu reden, und, was er vom allumfassenden Serapis sagt, auf die Allmutter Isis anzuwenden, Orat. in Serapid. T. I. p. 54. *ed. Iebb.* σώτειρα καὶ ψυχοπομπός-δεχομένη

πανταχῇ πάντας καὶ περιέχουσα. Daher die Todten-schützende Isis auch auf so vielen römischen Inschriften bei Gruter, Fabretti u. s. w. S. Zoega p. 303. not. 20. Den Osiris erinnerten die Verstorbenen an die ihm einst beim Leben dargebrachten Gaben. Einzig zur Erklärung dieser Sitte dient das von Barthélemy in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* T. XXXII. p. 725. ff. zuerst richtig mitgetheilte ägyptische Relief in Stein, welches eine Grabschrift auf die Aegypterin Thebe, Tochter der Thehhui, des Inhalts enthält: „Gesegnet sey Thebe, die Opferspenderin des Osiris, die nie gemurrt hat gegen ihren Mann und nie verrathen hat die Geheimnisse ihres Mannes; sie ward rein und fehllos erfunden in den Augen Osiris: Osiris seegnete sie." Diese in phönizischen Buchstaben abgefaſste Inschrift steht unter einem farbigten Relief, wo in 4 Reihen die Opfergaben vor dem thronenden Osiris aufgeschichtet stehn, Thebe selbst aber zwei Blätter der Persea in der Hand haltend, in bittender Stellung vor dem Opfertische anbetet, während auf der andern Seite Isis die Fürsprecherin macht. Thebe war eine Geweihte und so erscheint sie gläubig vor dem Herrscher des Todtenreichs. (Man vergleiche übrigens bei Caylus *Recueil* T. VII. pl. 2. die Copie eines ägyptischen Grabgemäldes, wo ein Geweihter vor der Isis steht und eine Mumie ihrem Schutze empfielt.) Ein schmäleres Relief von unten bezeichnet offenbar eine Einseegnung des durch die Mysterien geweiheten Leichnams. Zoega p. 330. findet darin den Leichnam des Osiris selbst, nachdem er von Typhon getödtet worden; in dem obern Bilde aber die Apotheose des Osiris. Es lassen sich beide Erklärun-

gen mit einander vereinigen, wenn man annimmt, dafs jede Leiche als ein Osiris gedacht wurde. —

Zu der oft 5fachen Verwahrung und Umgebung des mumisirten Leichnams gehörten auch eigne Carton-deckel über den eingewindelten Körper, und für die ganze Mumie Futterale von Sycomorus. An beiden haben sich Malereien Jahrtausende hindurch erhalten. Beide verdienen in einer Untersuchung über die Malerei der Aeg. eine aufmerksamere Beachtung. Wir wollen von der äusern Hülle zur innern fortgehn.

A. *Bemalte Futterale von Sycomorusholz.* Die Särge von Sycomor sind die ältesten hölzernen, die wir kennen. Sie erfüllten einen Zweck, den die unsern stets verfehlen! Dabei waren es wahre Standbilder. Sie hatten dazu eigene Fufsgestelle. Nicht alle Mumien wurden in Begräbnifsgrotten gebracht. Sie blieben oft Jahrelang in den Häusern, wo sie an den Wänden aufgerichtet standen. Daher die bekannte Sitte des Verpfändens nach Herodot II, 36. Vergl. Zoega *de Obelisc.* p. 264. Dazu gehörte nun aber eine eigene Holzart und diese in gehöriger Menge. Das holzarme Aegypten mufste, gleichsam als wäre es bestellt gewesen, den wilden Feigenbaum, *ficus sycomorus* Linn., in Ueberflufs hervorbringen, damit Särge von fast unzerstörbarer Art daraus verfertigt werden konnten. Denn der Sycomor, sagt Abd-allatif in seiner Erzählung von Aegypten p. 91. *ed. de Sacy,* hält Sonne und Wasser aus und nutzt sich fast nie ab. S. Warnekro's Naturgeschichte des Sycomors in Eichhorn's Repertorium XI, 224. ff. XII, 81. ff. und de Sacy's Anmerkungen zum Abd-allatif p. 83. f. nebst der Abbildung in Norden *Voyage* pl. 38.

Diese wahren Prototype aller christlichen Särge, nur weit kunstreicher als diese, waren die hölzernen Behälter der eigentlichen Mumien, aber als wirkliche Statuen, selbst mit einer Art Piedestal zum Aufstellen, dem Mumienkörper angepafst. Herodot nennt einen solchen Sarg II, 86. ξύλινον τύπον ἀνθρωποειδέα. Die ganze Form schmiegt sich eng an den Körper selbst an, wie man an der Mumie sieht, die Pocock *Description of the East*, T. I. pl. XX. noch im Kasten liegend abbilden liefs. Durch das Schnitzwerk wurde jede männliche, ja auch weibliche Mumie zu einem Osiris vergöttlicht. Allen ist die heilige Haube (*calantica*) eigen. Sehr merkwürdig ist der zapfenartig unter dem Kinn angesetzte Bart. Denn obgleich die Aegypter früh schon die Bärte ganz abgeschafft hatten, so stammt doch die Osirisbildung aus jener frühen Zeit, wo man auch in Aegypten noch Bärte trug. Es ist also die ächte Osirismaske, die wir hier erblicken. Wo dieser Bart fehlt, ist er nur abgestofsen. Man sieht diefs deutlich an dem Mumiensarge einer weiblichen Mumie bei Pocock T. I. pl. 20. B. Die Gläubigen neuerer Zeit liefsen sich oft in einer Mönchskutte begraben. Der Aegypter ging noch weiter und steckte seinen Leichnam in ein Osirisfutteral. Dadurch wird aber auch die Streitfrage entschieden, ob die in diese Sargdeckel eingeschnitzten Gesichter die Porträts der Lebenden darstellen. Das ist ohnstreitig bei den auf den innern Mumiendecken angemalten Gesichtern der Fall gewesen. Aber diese hölzernen Masken sind alle nach einer stehenden Musterform geschnitzt, stellten den Osiris selbst vor, wie die Priesterüberlieferung sein Bild fortgepflanzt hatte, und könnte daher in

wohlerhaltenen Exemplaren zum Maaſsstab der ältesten, unvermischten Nationalphysiognomie genommen werden. Was über sie gesagt werden kann, haben Caylus *Hist. de l'Acad. des Inscriptt.* XXIII. p. 137. ff., Blumenbach im *gött. Magaz. der Litt.* I, 1. p. 120 — 123. und am volständigsten Zoega *de Obeliscis* p. 317 — 322. gesammelt. Hier kann nur die Rede von der darauf befindlichen Malerei seyn. Man kann annehmen, daſs wo man schon die Kosten eines Sycomorussarges in dem holzarmen Lande aufwendete, der Aufwand für die Malerei nicht geschont wurde. Finden sich also jetzt ganz unbemalte Kästen (wie z. B. in der Dresdner Gallerie, S. Beckers *Augusteum* Taf. III.) so entsteht die sichere Vermuthung, daſs der Gypsüberzug mit den darauf gemalten Figuren sich nur abgerieben habe, wie zum Theil auf dem Deckel bei Pocock T. I. pl. 26. Das geschnitzte Gesicht wurde nun auch noch angemalt, der Augenstern war ausgedrückt, die Augenbraunen schwarz, die Lippen roth gemalt u. s. w. So auf einem Mumienkasten in Bologna. Die Haube ist gewöhnlich blau, selten grün, oft dunkel gestreift. Nun kommt der Brustschmuck mehr oder weniger prächtig und dann entweder eine groſse Isisfigur, unter welcher senkrechte Streifen mit Figuren-feldern und Hieroglyphen durchschnitten bis an die Füſse, die oft auch eingeschnitzt sind, herablaufen. Die gewöhnlichen haben nur statt des Brustschmucks viele concentrisch herum laufende Gürtel und weiter herab eine netzförmige, regelmäsig geflochtene Verzierung. S. bei Montfaucon in den *Supplémens* T. II. pl. 39. wo aber auch die schirmende Isis unten nicht fehlt. Die zwei prächtigsten, deren Malerei

Zoega einzeln angiebt, sind die Futterale der Lethieullerschen Mumie im britischen Museo nach Gordons Beschreibung, und der einen Mumie im Institut von Bologna. Alles dreht sich um einen bestimmten Kreis von Bildern und Hieroglyphen. Wo es ganz prächtig zugeht, spreizt Isis auf der Brust ihre grofsen Flügel mit der Farbenkugel auf dem Kopfe. Von da gehen erst die in Felder getheilten Streifen an. In den Feldern sind die Figuren symmetrisch einander gegenüber gestellt und diese haben alle auf den Todtendienst Beziehung. Den Schlufs machen unten die Wächter der Unterwelt, zwei schwarze Wölfe. — Auch am Rücken dieser Futterale fehlt es nicht ganz an Malereien. So befindet sich auf dem Leipziger Mumiensarge eine wohlerhaltene Isis mit einem netzförmig gelb und grün sich durchkreuzenden engen Rock, auf dem Hintertheil. Vergleiche Middleton's *Monumenta* tab. XXIII. ganz unten. Doch läuft an demselben meist nur ein breiter weifs gegypster Streifen herunter, auf welchem blofse Hieroglyphenschrift steht. S. die Nardischen Kästen in Kirchers Oedipus T. III. p. 414. Eine der merkwürdigsten Abbildungen von der Vorderseite eines solchen Mumienkastens, der sich in Kahira beim franz. Consul befand, hat Niebahr abgezeichnet in seiner *Reisebeschreibung* Th. I. Taf. 39. ohne jedoch die Farben genau anzugeben. Die Deutung der Figuren giebt mit dem ihm eigenen Scharfsinn Zoega p. 305. vergl. p. 320.

* Von solchen geschnitzten und angemalten Mumienkästen scheint auch die Stelle Herodots II, 78. von dem bei Gastmälern herumgetragenen νεκρὸς ἐν σορῷ ξύλινος zu verstehen, den Sprengel *Geschichte der Arzneikunde*

I, 85. 2te Ausg. nicht mit dem Skelet des Petrons c. 34. und Plutarchs hätte verwechseln sollen. Schon Heyne hat die hier nöthigen Beschränkungen genau angegeben. S. *Spicilegium de mumiis* p. 88. ff. Es haben sich auch jetzt noch solche hölzerne Mumienmasken in Museen erhalten mit allerlei Malereien. Eine dergleichen bildete Beger im *Thesaurus Brandeburgicus* T. III. p. 402. ab.

** Man bediente sich des Sycomorusholzes nicht bloſs zu Mumiensärgen, sondern auch zu andern bemalten Schnitzwerken. Visconti hat aus Borgia's Museum ein in weiſs, roth und schwarz gemaltes Relief aus Sycomorus, einen thronenden Orus vorstellend, zuerst bekannt gemacht und erklärt in *Tavole aggiunte* zum Pio-Clementino T. II. Tav. A. n. 8. vergl. die Erklärungen p. 35. und 105.

B. *Bemalte Mumiendecken auf Cattun-carton.* Da es 3 Hauptgattungen des Mumisirens und bei diesen wieder mehrere Varietäten gab, so sind auch diese Cattundecken in Form und Malerei sehr verschieden gewesen. Manche dieser Decken beschränkten sich bloſs auf eine Gesichtsmaske, wie nach Gryphius in den mumiis Vratislauiensibus (Vratisl. 1662.) dieſs bei der einen Breslauer der Fall gewesen seyn soll. Gewöhnlich aber liegt dieser Carton, der aus mehreren auf einander geleimten Cattunlagen besteht, über den eigentlichen Mumien-bandagen so, daſs die Gesichter darauf gemalt, und die bis zu den Knöcheln herablaufenden Figuren und Hieroglyphen in 6 Farben mechanographisch (S. Pococke's *Description of the East* T. I. p. 230. ff.) aufgedruckt sind. Dem, was der gelehrte Zoega *de Obelisc.* p. 261. ff. darüber gesagt, wird sich nicht viel neues zufügen lassen. Es wäre aber wohl zu wünschen, daſs alle die vorhandenen Mumiendecken, wie sie theils schon

Kircher in seinem *Oedipus* T. III. p. 428 ff., theils Caylus, Pococke, Middleton, Alex. Gordon, in den ägyptischen Denkmälern tab. 13. 14. 24. und andere in Kupfer mitgetheilt haben, theils nur von Zoega p. 261. not. 43. angeführt werden, in einer eigenen Mumiographie, wo möglich in sorgfältig colorirten Tafeln, wie Becker die Dresdner Mumien gab, neben einander gestellt würden. Es sind die einzigen übrig gebliebenen Gemälde auf Leinewand (vergl. Caylus *Recueil* T. V. p. 22.) und eine Sammlung derselben wäre sicherlich die älteste Bildergallerie der Welt. Im Einzelnen hat man dabei vorzüglich auf folgende Punkte zu sehn. a) Die Gesichtsmaske. Sie ist auf mehrern Exemplaren in Gold angemalt. Nase, Augenbraunen und Lippen sind durch eine dicke Masse oft so aufgetragen, daſs sie im Relief hervorgehn. Bei andern ist das Gesicht bloſs auf die weiſse Gypsfläche (also weder Bleiweiſs, wie Caylus behauptet, *Recueil* V, 25., noch Kreidengrund; man vergleiche nur die Stelle beim Herodot III, 24. und das γυψώσαντες ἅπαντα αὐτὸν) aufgemalt, und derselbe weiſse Grund dient auch den übrigen Malereien zur Unterlage, vergl. Blumenbach *von den Mumien*, im Götting. Magazin I, S. 124. Heyne *Spicileg.* p. 87. f. Schon Maillet, dieser geübte Augenzeuge, bemerkt, daſs diese Gesichtsmasken, da sie bald jugendliche, bald ältliche Personen vorstellen, wahre Porträts der mumisirten Leichen sind, *Description de l'Egypte* T. II. p. 24. Allein die Goldgier der Araber zerstörte fast alle diese Gesichtsmasken, indem sie unter der Zunge das Goldblättchen suchten, was Gryphius wirklich bei der einen Breslauer Mumie da fand,

und was nach Abd-allatif *Relation de l'Egypte* p. 200. f. *ed. de Sacy*, der Kadih von Busir fast in jeder Mumie fand, vermutlich mit derselben Hieroglyphe bezeichnet, die sich auf dem Silberplättchen befindet, das Denon giebt pl. 98. n. 34. das Auge des Osiris oder die Seele vorstellend. Darum ist auch die Leipziger Mumie am Gesicht verstümmelt. b) Die Hände liegen bei den ältern Mumien an den Seiten herab eingewindelt, welches die eigentliche Stellung der Andacht auch an alten ägyptischen Statuen ist. So z. B. die Pocockische und Göttinger Mumie, s. Heyne *Notitia Mumiae* p. 15. Aber auf einer Mumie im Museo Borgia, die Zoega sah, und auf den Dresdnern der della Valle gehn die Häude über der Brust zusammen und halten allerlei Geräthschaften. Diefs scheint eine spätere Ausschmückung zu seyn. c) Der Hals- und Brustschmuck. Man darf nur einen Blick auf die Isistafel thun, um sich zu überzeugen, dafs dieses Bruststück (*pectorale*) zum eigentlichen Ritual gehörte und gewifs auch seine symbolischen Bezeichnungen hatte. Dafs durch diese concentrischen Schnuren wirkliche Kugeln (also Perlen, Glascorallen u. s. w.) angedeutet werden sollen, erhellet daraus, dafs sich im britischen Museum wirklich Mumien befinden, wo dieser Schmuck aus Glaskügelgen besteht, die an Fäden angereiht sind, wie Zoega aus einem Briefe des Engländers Hill bemerkt, p. 260. not. 40. Vergl. die Abbildung der götting. Mumie nebst Heyne's Bemerkungen in der *Notitia* p. 10. Da sind ganz oben noch die Spuren von zwei Habichtsköpfen. Auf andern steht in der Mitte der heilige Käfer oder eine andere Haupthieroglyphe. d) Das Mittelstück von der

Brust bis zum Nabel. Das ist der eigentliche Platz für die ausgeführten Gemälde. Gleichsam als stehender Typus anzusehn ist die Gestalt der geflügelten Isis, mit weit ausgespreizten Flügeln und Händen gleichsam alles umfassend und schirmend. Das prächtigste Gemälde der Art giebt Montfaucon in den *Supplémens* T. II. nach der 37. Tafel, aus dem Augustiner-kloster in Paris. Hier hat sie den vierfarbigen Kreis der 4 Elemente auf dem Haupte und hält rechts und links kleinere auf die Adorationen in der Unterwelt sich vereinende Bildergruppen. Die Farben hatten sich, als Montfaucon diefs Stück mitgetheilt erhielt, vortrefflich erhalten. Eine andere Vorstellung dieser Isis befindet sich auf der Göttinger Mumie in den *Commentatt. Gotting.* T. III. p. 69. mit Heyne's Bemerkungen in der *Notitia* T. IV. p. 11. Die Isis hat einen Frauenrock von bunt gegittertem und gestreiftem Cattun an, der durch eine meist von beiden Schultern herabgehende sich unter der Brust vereinende Rockhebe (*bretelle*) festgehalten wird. Doch war dieser Typus nicht so unwandelbar, dafs nicht auch andere Figuren an ihre Stelle hätten treten können, z. B. diene ein ganzer Initiationsactus, wie auf der Decke, die Caylus mittheilt, *Recueil* T. V. pl. 8. — e) Die Einseegnung durch das heilige Wasser des Nils. So könnte man ein kleines Tableau nennen, welches sich häufig unter diesem Isisgemälde findet, noch ehe die schmalen Streifen angehen, und die Mumie selbst auf einer hieroglyphischen Baare liegend vorstellen. Am deutlichsten ist diese Vorstellung auf den Mumiendecken bei Montfaucon, Middleton und Caylus zu sehn. Middleton hält die Anubisfigur, welche vor

der Mumie steht, für den Leichenbereiter, Paraschistes, s. *Germana antiquitatis monumenta* p. 263. Allein er hat nicht bemerkt, daſs, was der Anubis in der Hand hält, ein Trinkgeschirr ist. Dem armen mumisirten, vertrockneten Leichnam lieſs der ägyptische Todtenglaube durch die Diener des Osiris (dahin gehört vor allen der Anubis) kühlendes Nilwasser darbieten. Daher bei den ägyptisirenden Griechen der Wunsch auf Epitaphien: Osiris beschenke, erquicke dich mit dem kühlen Wasser! Alles hierher gehörige sammelte Zoega *de Obelisc.* p. 305. not. 25. Daher nun auch dieser Einseegnungs-Act, wo, recht erwogen, alles auf den Labetrunk Beziehung hat. Die Mumie liegt auf einem Löwen. Denn dafür muſs man überal den Tisch oder die Todtenbaare ansehn, wo wenigstens der Löwenkopf und die Löwentatzen hier und da noch sehr deutlich zu erkennen sind. (Man muſs nur nicht vergessen, daſs es zum Hieroglyphenstil gehört, Menschen- und Thierkörper auſserordentlich auszudehnen, und sie eben dadurch als dienend, tragend, einfassend zu bezeichnen; ja daſs alles, was die Griechen von Atlanten und Caryatiden hatten, eigentlich altägyptischer Geschmack ist.) Diese auf geschnittenen Steinen (Caylus *Recueil* T. IV. pl. 15., Montfaucon T. II, pl. 55. 1.), Wand-hieroglyphen (S. Denon pl. 126. 9. 10. 11.) und sonst so häufig vorkommende Vorstellung wird dadurch aufgeschlossen, daſs man sich erinnert, daſs nach Horapollo I, 21. p. 37. *ed. Pauw*, der Löwe den schwellenden Nil bezeichnet, auf welchem einst der Körper des Osiris ins Meer zum Typhon hinabschwamm, und daſs also, da jede Mumie dem Osiris nachgebildet erscheint, auch diese auf einem

Löwen, d. h. auf dem heiligen Nil ruhend gebildet wurde, wie Zoega mit dem ihm eignen Scharfsinn entwickelt hat *de Obelisc.* p. 329. not. 37. Nur darin können wir weder Zoega, noch dem, der ihm hierinnen vorausgegangen ist, Barthélemy in seiner Erklärung jenes ägyptischen Basreliefs zu Carpentras, wo dieselbe Vorstellung vorkommt, in den *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions* T. XXXII. p. 734., beistimmen, dafs die Canopenkrüge, deren gewöhnlich vier unter der Mumie stehn, Specereien zum Einbalsamiren oder zu Rauchopfern enthalten hätten. Die erste und einzige Bestimmung der Canopen ist Aufbewahrung des heiligen, erquickenden Nilwassers. S. Zoega *Numi Aegyptii Imperatorii* p. 34. ff. [1]) Dafs die Figur mit der Hundesmaske in diesem Bilde nichts anders als der ägyptische Hermes Nekropompos, der Wächter des Osiris, wie er beim Plutarch genannt wird, auch in dieser Vorstellung sei, leidet keine Zweifel. Vergl. die merkwürdige Stelle im Horapollo Hieroglyph. I, 39. p. 55. wo der Hund den ἐνταφιαςὴς für die εἴδωλα ὑπ' αὐτοῦ κηδευόμενα vorstellt. Ob aber der Unterschied, den Zoega zwischen dem wahren Körper des Osiris und einem menschlichen Leichnam darin begründet, dafs nur bei dem ersten die dienenden Genien des Osiris und der Isis sich befänden, nicht zu gesucht sey, ist eine andere Frage. So viel ist wenigstens ziemlich deutlich, dafs auf der ausführlichsten Mumiendecke, die diese Vorstellung enthält, bei Caylus *Recueil* T. V. pl. 8. die Weihe in die Mysterien des Osiris, wodurch dem Todten grofses Heil wiederfuhr, versinnbildet ist, und dafs auch die bei der Mumie stehenden Figuren sich mehr darauf beziehen. Ueberhaupt

würden wir diese Figuren überal sicherer ausdeuten, wenn wir über die Mysterien des Osiris und die ςολιςαί, die den Tod und die Wiederbelebung des Osiris mystisch darstellten, (s. Zoega *de Obelisc.* p. 512. not. 34.) genauer unterrichtet wären. 2) Gewiſs waren nur die vornehmen und reichern Aegypter hier die Epopten, und nur auf ihren Mumiendecken finden sich dergleichen Vorstellungen. Oft sieht man rechts und links noch kleine Altäre mit kegelförmigen Figuren darauf, wie auf der Middletonischen Mumie tab. XXIII. und auf der bei Montfaucon *Suppl.* T. II. nach pl. 37. Dieſs sind Opferkuchen, die Diodor und Plutarch erwähnen. S. Barthélemy l. I. p. 733. — f) Das Fuſsstück, eine unten spitzzulaufende, Unterleib und Füſse bis an die Knöchel bedeckende, in schmälere und breitere Streifen getheilte Leib- und und Fuſsdecke. Wenn alles volkommen ist, sind die beiden äusern Streifen gewöhnlich 4mal durchschnitten und mit Adorationen angefüllt. Die zwei kleinen Streifen in der Mitte enthalten Hieroglyphenschrift zur Erklärung, oder auch nur bloſse Verzierungen von allerlei farbigten Einschnitten und kleinen Feldern, wie auf der unstreitig ächten bei Maillet *Description de l'Egypte* T. II. p. 22. Die Figuren auf den 4 Feldern rechts und links sind zwar in jeder Stufe verschieden, aber rechts und links sich selbst gleich. In den zwei obersten Stufen steht die Mumie selbst mit einem Habichts- oder Hundeskopf, und wo, wie auf der Decke bei Caylus *Recueil* T. V. pl. 9. eine zweite Figur dabei steht, scheint dieſs ein Priester zu seyn mit einem Gestus, dessen Deutung für uns verloren ist. Auf der dritten Stufe nach unten ist eine auf

den Fersen sitzende weibliche Figur. Man könnte sie eine Camilla oder einen Genius der Isis nennen. Ganz unten stehen oder sitzen überal die heiligen Wölfe, (wenn sie sitzen, haben sie die Peitsche des Osiris, wenn sie stehen, ein Halsband,) die Wächter im Todtenreiche des Osiris, der einst selbst in dieser Gestalt der Isis zu Hilfe kam. S. Zoega *de Obelisc.* p. 308. — 10. Da dieser Theil der Mumiendecke oft wirklich mit Nägeln an die innern Bandagen befestigt war (s. Zoega p. 261.) so sind manche der Verzierungen auch Nagelköpfen ähnlich. — g) Füſse sind auf ganz alten Mumiendecken selten angedeutet, auf spätern sind sie sogar mit Sandalen und Bändern, woran diese befestigt wurden, abgebildet. S. Heyne *Notitia* p. 12. Zoega p. 260. not. 39.

1) Sobald man die Idee aufgiebt, daſs in diesem Anubis bei der Mumie die eigentliche Operation des Mumisirens vorgestellt sey, (wie etwa auf dem bekannten Mumiengemälde bei Kircher *Oedip.* T. III. p. 512., woraus es Fea zu Winckelmann T. I. p. 76. genommen hat, welches aber alle Spuren der Erdichtung an sich trägt, zu deren Entdeckung der schwärmende Athanasius Kircher am wenigsten Sinn hatte,) so findet man auch die Balsamkrüge ganz zwecklos. Aber wer erkennt nicht in diesen 4 (man bemerke diese Zahl, es sind nie mehr, noch weniger,) Krügen ächte Nilkrüge zur Aufbewahrung, Abkühlung, Filtrirung des Nilwassers, mit einem Worte *Canoben*, von der Stadt so genannt, wo sie theils zum Verführen des Nilwassers ins Ausland, theils für den innern Gebrauch in Aegypten, in allen Formen und zu allen Preiſsen gemacht wurden. Man muſs hierbei nur die wirklich alten ägyptischen Canoben von den graecisirenden unterscheiden. Die erstern haben immer einen hieroglyphischen Thierkopf, Sperber, Hund, Katze, auf dem Bauche. Daher gehören die von Montfaucon *Supplé-*

mens T. II. nach der 50. Tafel abgebildeten Canoben zu den ursprünglich alten Wasserkrügen, alle andere aber, die mit Menschenköpfen, mehr oder weniger zierlich gebildet sind, (z. B. in Schlichtegroll's Gemmen nach Stosch Th. I. Taf. XII. XIII. und die in Creuzer's Dionysos tab. 1. und 2. gebildeten) in spätere Zeiten. Wie weit die griechische Kunst auch hier die Eleganz treiben könne, zeigt der in Basalt kunstreich gearbeitete Canob aus der Sammlung des Cardinals Albani, der in Winckelmanns Ausgabe von Fea T. I. p. 116. abgebildet ist. Creuzer findet mit grofsem Scharfsinn auch in diesen Canoben einen Beleg zu seinen bauchigten und eyerförmigen Göttergestalten, die sich auf den Welt-crater des Dionysos beziehn. S. Creuzer's *Dionysos* p. 136. ff. 213.—226. ff. Auch ihm sind es indefs nur mystische Wasserkrüge des Osiris und der übrigen geheimen, hilfreichen Weihungen. Vergl. Creuzer's *Symbolik* I, p. 301. 304. ff. Wohl verdiente es eine genauere Untersuchung, ob nicht die so häufigen Ibismumien von der Classe, wo der Kopf oben emporsteht, eben so gut nur als Nachbildungen des Canobus anzusehen sind, als die menschliche Mumie einen wirklichen Osiris vorstellte? Man vergleiche die lehrreiche Canoben-tafel in Kirchers Oedipus zum XIV. Syntagma *de Canopis hieroglyphicis* T. III. p. 435.

2) Die Sache hat auch auf die Würdigung des griechischen Todtenreichs den wichtigsten Einflufs. Abgesehn von den aus ganz andern (phönizischen Schiffer-) Sagen entstandenen Begriff von den Inseln der Seeligen und dem hesperischen Schatten-lande, entsteht alles, was der griechische Orcus Ἅδης umschliefst, theils aus den die früheste Welt überal durchdringenden Necromantien und Todtenorakeln, theils aus den Samothrakisch-orphischen Einweihungslehren. Doch lassen sich auch die Todtenbeschwörungen noch als Folgen jener Mysterien erklären. Dafs aber die ganze samothrakische (nicht *thrakische*, woher grofse Verwirrung entstanden ist) Mysterienlehre, deren Fortpflanzung der Gemeinnahme Orpheus (später ὀρφεοτελεσταί)

bezeichnet, die ägyptischen Osirismysterien und die Ideen des Amenthes zu Gegenständen ihrer Einweihungen und dramatischen Initiationen gemacht habe, daſs Charon mit seinen Strömen und Nachen (der ägyptischen *baris*) und Fährpfennig (dem Goldblättchen unter der Zunge der Mumien), daſs die Lethe mit dem kühlenden Wassertrunk des Osiris, daſs die Wächter des Todtenreichs, die heiligen Wölfe des Osiris, mit dem (freilich erst durch die Hekate verdreifachten) Kerberos in genauester Verwandtschaft stehen, und überhaupt der Begriff der *guten Götter*, Dii Manes, und der ganze Euphenismus der Todtenwelt noch manche Kennzeichen von dem ägyptischen Ursprung der Mysterien an sich trage, wird auf dem jetzigen Standpunkte mythologischer Ansichten niemand mehr bezweifeln wollen. Das neueste und beste darüber findet man in Creuzer's *Symbolik und Mythologie* Th. I. S. 340. ff.

Excurs über die Mumien des Della Valle in der Dresdner Gallerie.

Um es zu einer sinnlichen Anschauung zu bringen, wie die altägyptische orthodoxe Steifheit in den Mumien - hieroglyphen durch den über Alexandrien eindringenden Hellenismus verziert und verwischt worden sey, ist nichts geschickter, als die genaue Vergleichung einer ächt - ägyptischen Mumiendecke der frühesten Zeiten, wie etwa die aus dem Augustinerkloster, die Montfaucon abbildete in den *Supplémens* T. II. nach pl. 37. mit den zwei *griechischen* Mumien im Dresdner Cabinet. Man kann bei der genauern Betrachtung der zwei fast in allen ihren Malereien ganz unversehrt erhaltenen Mumiendecken zu Dresden beinahe bei jedem einzelnen Theile die Verschmelzung der alten Sitte in das feinere griechische Kunstprincip und Kunstübliche nachweisen, und darum sind eben die zwei

Dresdner Mumiengemälde für die Bestimmung des hellenisirenden Styls in der ägyptischen Kunstgeschichte von unschätzbarem Werth, wenn die Frau auch keine *ägyptische Königin* ist, als unter welchem Titel sie vordem im Pallast Chigi gewiesen wurde. S. Blainville's *Reisen* III, 5. IV, 301. Wir sind dem trefflichen Herausgeber des Augusteums sowohl wegen der höchst mühsam und treu gegebenen, colorirten Abbildungen Taf. I. und II., als wegen der genauen Andeutungen in der Erklärung grofsen Dank schuldig. Es war aber sein Zweck nicht, in die schärfste Zergliederung einzugehn. Im Algemeinen mufs bemerkt werden, dafs Winkelmann in einer seiner frühesten Schriften, in einem Anhange zu seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunst* (*Werke* Th. I, S. 117.—128.) nicht nur zuerst darauf aufmerksam machte, dafs diese zwei Mumien die von Della Valle nach Europa gebrachten und in seinem *Viaggi Lettera* XI, p. 259. beschriebenen (er fand sie in den Mumiengräbern bei Memphis) Mumien wären, sondern sie auch für graecisirend erkannte. Er sah jonische oder carische Griechen darin, die vielleicht noch vor den Zeiten des Cambyses sich in Aegypten ansiedelten und zum ägyptischen Ritus bekannten. Allein weit wahrscheinlicher setzt sie schon Heyne in *Spicileg. Antiquitatis mumiarum* p. 98. in das Zeitalter der Ptolemäer. Der auf die falsche Lesart *Entychi* sich gründende und durch den vermeinten Kelch in der Hand der männlichen Mumie unterstützte Irthum, es seyen christliche Mumien, bedarf jetzt keine Widerlegung. Man vergleiche Becker im *Augusteum* I, p. 18. ff. wo die Gründe für den Hellenismus überzeugend

aufgestellt sind. Folgende Verschiedenheiten verdeutlichen den hier obwaltenden Hellenismus. 1) Alles was man vom Haupthaar und den Bärten, die man bei einigen *alten* Mumien gefunden haben will, erzählt, ist zweifelhaft. Die heilige Osiristracht, in der sich so Männer als Frauen auf die Mumiendecke malen liefsen, war die Haube, *calantica.* Hier aber erscheint Mann und Frau (dafür mufs man sie aus mehrern Gründen nehmen) nach der Sitte, die nur bei den zwei classischen Völkern des Alterthums galt und ohne welche nie eine Idealform zum Vorschein gekommen wäre, ohne alle Hauptbedeckung * und in eignem Haar, der Mann sogar mit einem leicht gekräuselten Kinn- und Lippenbart. Diefs ist ächt griechisch. — 2) Ueber die Hautfarbe läfst sich bei dieser Mumienmalerei schwerlich ein gnügendes Urtheil fällen, wie schon Winckelmann bemerkt, *Werke* III, 67, 303. Aber wohl über National-physiognomie. Was Winckelmann aus sorgfältiger Vergleichung alter Denkmale darüber bestimmt hat in der Geschichte der Kunst II, 2. §. 7. (*Werke* III, 81. ff.) ist, verglichen mit den gemalten Gesichtern auf den Dresdner Mumien, schon für sich volkommen hinreichend, um jedem Beschauer die Ueberzeugung zu geben, dafs hier kein einziger Zug ägyptisch sey. Nicht einmal an einen Blendling, wie ihn Blumenbach aus Vermischung der äthiopischen und hindostanischen Race annimmt (in den *Observations on some Egyptian Mummies*, London 1794., p. 18. vergl. *Andeutungen* I, S. 23. f.) ist nur von fern zu denken. — 3) Hals, Brust und Hände sind hier völlig frei und gleichsam als abgesondert von der steifen Mumien-hülle behandelt. Sehr richtig

sagt Becker p. 22. „Den obern Theil der Decke umgiebt eine Einfassung mit verziertem Rand, aus welchem der Oberleib gleichsam hervorschaut.“ So entfesselt sich also die Mumie, sie bewegt ihre Hände frei und man erblickt selbst das röthliche mit schwarzen Streifen durchschnittene Untergewand nebst den Ermeln, die bis auf die Handwurzel herabgehn (die Tunica ist χειριδωτὸς, *manuleata*, was nie auf ächt ägyptischen Denkmalen gefunden wird,) und bei der Frau mit kostbaren Armbändern endigen. Wenn auch bei Untersuchung der Mumien selbst die Hände kreuzweis über die Brust gelegt, und nicht immer an den Seiten herab enganliegend gefunden wurden, so ist diefs doch nur bei Männern geschehn, (Villoteau in den Auszügen seines Reisejournals, das uns Sylv. de Sacy mittheilt in den Noten zu Abd-allatif's *Relations de l'Egypte* p. 269. sagt ausdrücklich auf Veranlassung der zwei Mumien, einer männlichen und weiblichen, die dort auf der Stelle aufgewickelt wurden: „Un homme, que nous développâmes, avoit les bras croisés sur la poitrine. Nous remarquâmes que ces deux positions des bras [er hatte vorher angeführt, dafs die weibliche Mumie die Arme eng an die Seiten geschlossen hatte] étoient constamment observées dans les momies d'hommes et de femmes“) und auf den Decken fast nie so gemalt. Daher sind hier auch die vielen Ringe an den Fingern eine völlig neue Erscheinung, so wie die ganze Profusion von Edelsteinen, Perlen und Schmuck, die besonders bei der weiblichen Mumie am Putz in den Haaren, Ohrgehängen, Halsketten und Armspangen zur Schau gestellt ist, (wobei vorzüglich der Schmuck ganz oben am

Kopfe darum merkwürdig ist, weil er die bekannte Kopf-hieroglyphe, die Apis- und Mondhörner, (später auch wohl den Kelch der Latosblume, auf welchem die Kugel ruht, die Nilfruchtbarkeit mit der Sonne), aus der alt-ägyptischen Unförmlichkeit zur Wohlgestalt einer griechischen Schmucknadel verkleinert hat. Man vergleiche, um diefs zu fühlen, nur den ächt-ägyptischen Isiskopf bei Caylus *Recueil* T. VII, pl. 9, 1. oder die Gemme in der Stoschischen Dactyliothek von Schlichtegroll T. II. taf. 3. mit dieser Schmucknadel. — 4) Das altägyptische *Pectorale*, das sich besonders auf der Mumie der Leipziger Rathsbibliothek, so wie auf der Göttinger so prächtig erhalten hat, ist als eine geschmacklose Zierrath fast ganz verschwunden und beim Mann in eine Blumen- und Blätterschnur, unter welcher das Amulet des Sperbers befestigt ist, bei der Frau aber in ein reich verziertes Strophion ohne alle symbolische Andeutung, weiter unten aber bei beiden in eine breite, gleichfals reich geschmückte Brustbinde (eine Art von *baltheus*) übergegangen. Wiewohl nun diefs Pectoral gewöhnlich eine hieroglyphische Hindeutung auf Osiris, den Herrscher im Todtenreiche, enthielt; so ist es doch auf beiden Mumien als ein blos zierendes Brustgehänge angebracht. Auf der männlichen Mumie ist es „ein goldener Vogel mit langen ausgebreiteten Schwingen und einem Schilde auf der Brust, dessen mittelste Verzierung das Anselın von Halbmonden hat. Diefs ist der heilige Sperber." Becker p. 17. Das heifst also soviel als Osiris. Denn es ist bekannt, dafs der Sperber sowohl die Gottheit überhaupt (s. die Stellen bei Zoega *de Obeliscis* p. 183. p. 439. not. 3. p. 443.

not. 30.) als insbesondere die Sonne bezeichnet, (an die man bei der spätern Auslegung allein dachte, wo man den Osiris nannte) τὸν ἥλιον ἱερακόμορφον ζωγραφοῦσι sagt Horapollo I, 6. p. 8. vergl. Iablonski *Panth. Aegypt.* I, 158. Auf der Göttinger, und, wie Heyne dort bemerkt, Meadischen Mumie ist auch auf dieser Brustzierde ein deutlicher Sperberkopf zu sehn. Man wird übrigens die Eleganz, mit welcher die Flügel sich fast mondförmig ausspreitzen, die della Valle mit einem Orden des goldenen Vliefses vergleicht, *tosone d'oro*, schwerlich auf einer ältern Hieroglyphe so wiederfinden. Das ganze könnte recht gut als ein moderner Ringkragen gelten. Was hier der Sperber ist, das bezeichnet auf der weiblichen Mumie das ächt griechische, in der ägyptischen Hieroglyphe schwerlich je vorkommende Sonnenköpfchen mit Stralen auf beiden Seiten, das die Dame an einem grünen Bande trägt. Auch diefs ist Consecration an dem Osiris-Sol. — 5) Was durch die Verdunkelung der ächten Osirishieroglyphe verloren ging, wird durch die Trinkgeschirre, die so Mann als Frau in der rechten Hand halten, ersetzt. Zugleich ist diefs aber auch als stellvertretend für die *Einseegnung* durch Anubis anzusehn, die wir auf ächten alten Mumien so häufig abgebildet fanden. Erquickung durchs heilige Nilwasser war der Sinn jener Einseegnung. Der Schöpfer jenes heiligen Stroms soll auch durch die Schaale in der Hand des Mannes und das, der weiblichen Bescheidenheit angemessenere, Krüglein in der Hand der Frau ohnstreitig angedeutet werden. Der vielleicht absichtlich nicht ausgeschriebene, aber gewifs, wie auch der übrige leere Raum zeigt, zu supplirende und auf die Erquickung

durch den Nil sich beziehende Zuruf εὐψύχι (statt εὐψύχει. Schon zu Sextus Empiricus Zeiten war diese διττογράφεια überal problematisch. S. adu. Gramm. 169. p. 252. *Fabr.*) wird bekanntlich nach andern Inschriften mit μετὰ τοῦ Οσίριδος ergänzt. S. Gruter *Inscriptt.* DCCLXXXIV, 3., wo er ganz ausgeschrieben ist. Vergl. Zoega *de Obelisc.* p. 306. not. 25. Er ist völlig gleich mit der andern Formel bei Fabretti p. 466. n. 102. δώη σε ὁ Ὄσιρις τὸ ψυχρὸν ὕδωρ, welches Cuper vor Fabretti auf die Erquickung der durch Feuer geprüften in der Unterwelt verstanden haben wollte, da doch das ersehnte Nilwasser alles erklärt. — 6) Weit schwieriger dürften die Werkzeuge zu erklären seyn, die von der männlichen und weiblichen Mumie in der linken Hand gehalten werden. Was der Mann hält, könnte wohl von Becker am richtigsten da erklärt scheinen, wo er sagt, es könne ein Messer oder ein Schwert vorstellen, was sich in den Ermel verliert, p. 18. Die Sache wäre selbst als ächt-ägyptisches Attribut nicht befremdend. Man sehe nur die zwei geflügelten weiblichen Genien an beiden Seiten der mittlern Hauptfelder auf der Isistafel, in deren linken Hand man Caylus *Recueil* T. VII. p. 57. auch ein säbelförmig eingebogenes Schwert erkennt. Man kann aber mit Recht fragen: könnte diefs Werkzeug, wovon wir nur den Griff und einen Theil der Klinge sehen, nicht auch auf den Beruf des hier mumisirten griechischen Mannes anspielen und das auf dem Deckengemälde nur figürlich geben, was bei ältern Mumien sich wirklich inwendig mit eingewindelt findet; das Werkzeug der Lebensart, die jeder führte? Diefs versichert in seiner Erzählung von

Aegypten ausdrücklich Abd-allatif, der im 12ten Jahrhunderte freilich mehr Erfahrungen an den Mumien machen konnte, als wir jetzt. „On rencontre fréquemment avec le mort l'instrument, dont le mort se servoit pour gagner sa vie.“ p. 199. *ed. de Sacy*. Man fand bei dem einen ein Scheermesser, bei dem andern die Webergeräthe. Warum sollte der Soldat nicht auch sein Abzeichen haben? Indeſs verdient doch auch das wunderbare Instrument verglichen zu werden, welches sich nebst 73 andern Sachen in der Gothaischen Mumie befand, und vom Hofapotheker Herzog auf der besonders dazu herausgegebenen Kupfertafel unter n. 73. abgebildet wurde. Blumenbach hält es *über die Mumien* im Göttinger Magazin I, 139. mit Herzog in der Beschreibung p. 81. für den äthiopischen Stein, womit nach Herodot die Leiche vom Paraschistes angeschnitten wurde. Vergl. Caryophilus *de marm. antiqu.* p. 108. Weniger räthselhaft ist das doppelte Blatt, welches die Frau mit einer kleinen Frucht, wie es scheint, dem Herrscher des Todtenreichs darbietet. Schon Heyne erklärte ein ähnliches in den Händen der Isis auf der Göttinger Mumie für ein Blatt der Persea. *Notitia* T. IV. *Commentatt. Gotting.* p. 11. Das Blatt dieser Pflanze diente zur Kühlung und wir sehen es in den Händen eines Isischen Genius im Todtenreiche auf einem gemalten Mumienkasten in Niebuhr's *Reisen* I, Tab. 39. nach Zoega's Erklärung *de Obelisc.* p. 305. Es ist übrigens bekannt, daſs diese Hieroglyphen-pflanze, deren Alterthümer Schreber in 4 Commentationen *de Persea*, Erlang. 1787.—91. mit groſser Gewissenhaftigkeit nach Theophrast erläutert hat, und die bei den Arabern Le-

bakh hieſs, schon in den Zeiten des Makrizi um 1300 der christl. Zeitrechnung völlig verschwunden war. Der gelehrte Sylvestre de Sacy hat in seinen Anmerkungen zum Abd-allatif p. 47. — 67. dieſs durch das volständigste Zeugenverhör bewiesen. Die Frucht, in der Gröſse einer Mandel nach Theophrast *de Plantis* IV, p. 286. wurde gegessen. S. de Sacy p. 50. ff. Es könnte also wohl, was die Frau mit zwei Fingern, wie die Griechen den Weihrauch zu streuen pflegten, emporhält, die süſse und sehr genieſsbare Frucht der alten Persea seyn. Man vergleiche auch die vor dem Osiris im Todtenreiche stehende fromme Aegypterin Thebe, die auf dem Bas-Relief von Carpentras dem Gott zwei Blätter entgegenhält in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* T. XXXII. p. 725. pl. I. Barthélemy, der nach Herodot eine Agrostis darin sieht, dachte nicht an die Rolle, welche die Persea in den Mysterien und in den Händen der Isis spielte. Zoega sagt *de Obelisc.* p. 305. „Musae folium ab Iside infera geniisque ei addictis geri solitum, vmbram requiemque et auras frigidas indigitare videtur.“ — 7) Es kommen nun auf beiden Mumien die in mehreren Streifen und Feldern symmetrisch geordneten Hieroglyphen und Zierrathen, die bis auf die Füſse herablaufen. Dieser Theil der Mumiendecke hat bei der männlichen Mumie fast nur leise Andeutungen. Man kann sagen, die Mumien-hieroglyphe ist von der verschönenden Zierlust in symmetrische Schnörkel aufgelöset und verschlungen worden. Becker hat S. 19. alles, was sich nur immer auf dem Mittelfelde herausbringen läſst, sehr scharfsinnig und bestimmt angegeben. Die mechanographisch aufgedrückten Umrisse sind äuserst undeut-

lich und ganz gegen die altägyptische Präcision. Man glaubt gleich in der obersten Reihe Kopf und Oberkörper einer an einen Thron angelehnten Figur zu erblicken. Bei genauerer Betrachtung scheint sie beide Arme unten auszubreiten. Es könnte also wohl die alles umfassende Isis seyn, wohin die auf beiden Seiten hervorgehenden weit gespreizten Flügel gleichfals zu deuten scheinen. Daſs diese an ihren obern Spitzen wieder eine Büste oder einen Profilkopf bilden, wird uns in dieser Arabesken-schnörkelei weniger befremden. Diese könnten allerdings mit den zwei Büsten in den Tatzen der Löwen auf der weiblichen Mumie verglichen werden. Daſs übrigens die Fürsprecherin Isis gerade auf diese Stelle der Mumiendecke gehört, erhellet aus der Vergleichung ächter, altägyptischer Decken. Aus den andern Feldern lieſse sich auch wohl noch ein heiliger Sperber und ein Apiskopf herausbringen. Aber ganz deutungslos und nur zwischen rautenförmigen und geraden Quadraten abwechselnd sind die Ornamente, die an der Hauptreihe rechts und links herablaufen. Wie abweichend von der alten Musterform, wo in der Mitte die Hieroglyphenschrift, rechts und links aber in gleich abgetheilten Feldern die Figuren des Todtenrituals stehn! Besondere Aufmerksamkeit verdienen aber die ganz als äuserste Einfassung angebrachten Symbole. Es sind nicht bloſs *Schlangenlinien*, es sind wirkliche Schlangen, dieselben, welche die Thronkapelle der Isis auf dem Hauptfelde der tabula Isiaca einschlieſsen und die, nur sehr verkleinert, auch oben der Isis rechts und links zur Seite stehn. Es sind die oberägyptischen Tempel- und Gauklerschlangen, die sogenannten

Uraei, deren aufgerichtete Stellung und Verbeugung der Schwänze sie zur Hieroglyphe der Ewigkeit machte (Zoega p. 431. not. 41.) und deren Bild so oft der Todtenkönigin Isis ministrirt „Serpens uraeus arrectus et ad deam conuersus" Zoega p. 326. — Es ist ganz in der Ordnung, daſs auf der Mumiendecke der Frau weit mehr und bestimmtere Hieroglyphenbilder vorkommen. Stets sind die Weiber andächtiger oder — abergläubischer gewesen. Das merkwürdigste sind hier auf dem obersten Mittelfelde die zwei nach ausen gekehrten Löwen, von welchen jeder eine Büste in der rechten Tatze hält und in der Mitte zwei einander sich zukehrende Ibisse. Man erinnere sich an die *alte* Vorstellung, wo die Osirismumie auf einem sehr gestreckten Löwenkörper ruht. Wir haben es oben, wo von diesem, fast unter der Brust jeder *alten* Mumie, auch der interessanten Leipziger, vorkommenden Bilde gesprochen wurde, die Einseegnung durch Anubis *für die Nilfarth* zum Todtenreiche genannt. Der Löwe bezeichnete den Nil und stand daher auch, wie wir aus den Hieroglyphicis des Horapollo wissen, I, 17. ff., häufig an und über den Nilbrunnen. Man wird also schwerlich irren, wenn man die Büste hier für eine Mumienbüste und den Löwen für das alte feretrum leoninum hält. Nur widersprach es dem griechischen Schönheitssinn, die Mumie selbst auf den Rücken eines bis zur Verzerrung gedehnten Löwen zu legen, oder auch überhaupt den Löwen damit zu beschweren, wie auf der fälschlich unter die Abraxas gesetzten Gemme in Montfaucon's *Supplémens* T. II, pl. 55, 1. wo aus dem Osiris schon ein Serapis, jedoch noch ohne *modius* und mit der ältern

Hieroglyphe über dem Kopfe geworden ist. Man gab statt der ganzen Mumie nur eine *Protome*, den Kopf, in die Tatze des Thieres, und verdoppelte den Löwen und die Büste um des Ebenmaases willen. Will indeſs jemand lieber einen Orus in dieser Büste sehn, so ist auch dieſs zu vertheidigen. Nur müſste man den ältern Orus, den Arueris oder Genius der Sonne, darunter verstehn, da auser dem Nil auch die Sonne den Löwen zum Symbol hat und daher als Orus häufig zwischen zwei Löwen thronend auf alten Denkmalen gefunden wird. S. die Beispiele bei Zoega p. 444. not. 30. Die zwei Ibisse, die im innern Felde einander gegenüber stehn, können freilich auch auf den Theut oder Hermes ibiokephalus bezogen werden, da diesem beim Todtengericht das Protocoll zu führen zukömmt. Allein wahrscheinlicher bezeichnen diese Vögel nur überhaupt die fromme Isisdienerin, da die weiſse Gattung (Numenius *Cuvieri* in *Annales du Musée* Cah. XX.) in allen Tempeln der Isis als ihr Repraesentant gehalten und gepflegt ward. S. *die Isisvesper* in der *Minerva* von 1809. S. 128. f. Von der Isis also wird die fromme griechische Proselytin, die hier mumisirt wurde, dort Vorsprache und den Labetrunk erhalten, den ein rein griechisches Relief im *Museo Pio - Clementino* T. IV. tav. 35. durch die hellenisirte Isis einem von Charons Kahn aussteigenden Schatten darreichen läſst. Uebrigens verkenne man in der Gestaltung der Löwen auf diesem Bilde die rein griechische Form nicht. Denn wenn es auch bei den Aegyptern Löwenfiguren von den schönsten Verhältnissen gab, wie Winckelmann beweist *Werke* III, 80. 81. mit den *Anmerk.*, so muſsten doch die heiligen Lö-

wen alle behaubt (*calanticati*) und dadurch eben hieroglyphisirt seyn, wie dieſs selbst an den drei Dresdnern, obgleich von griechischer Arbeit (S. Becker's *Augusteum* Th. I, S. 40.) bemerkt wird. Weiter herab laufen fünf in Felder getheilte Streifen bis zu den Füſsen. Die meisten sind bloſs verzierend ausgefüllt und es würde den Deutungslustigsten schwer fallen, auch in ihnen Hieroglyphen zu finden. Am meisten tritt im 4ten Felde der mittelsten Streifen der Apis hervor, der erst, als Thebens Glanz untergegangen war und die Pharaonen zu Memphis herrschten, Nationalgott und Repraesentant des Osiris wurde, *dessen Seele in ihm wohnte*, und endlich, als auch Memphis erlosch, nur zum Orakelthier und zahmen Diener der Isis herabsank, während Serapis, der mazedonische Osiris, alle Tempel und Altäre erfüllte. Es würde schwer werden, die aus Herodotus III, 28. bekannten Merkmale (γνωρίσματα) des Apis aus den weiſsen Strichen herauszubuchstabiren, womit dieſs Apisbildchen auf unserer Mumie gezeichnet ist. Allein es war auch dem gräcisirenden Maler gar nicht um diese genaue Angabe zu thun. Lieber setzte er das unter den Kennzeichen unerläſsliche gleichschenkliche umgekehrte Dreieck, das sich nach Herodot auf der Stirn befinden muſste, vor den Stier, wiewohl nun nicht mehr verkehrt, und die Mondhörner mit der Sonnenkugel (die sonst dem Stier symbolisch zwischen die Hörner gesetzt wurden, dessen Hörner dann selbst den Mond bildeten. Man sehe nur die Isistafel und vergl. Zoega p. 448.) fliegen über den Rücken. Denn das ist das Bild über dem Rücken, nicht die Lotosblume mit dem geflügelten Erdball. Dafür

sind aber auch die Hörner unsers Stiers auf der Mumiendecke so schön als auf den Hebonsköpfen, vorwärts gebogen, ganz gegen die altägyptische Hieroglyphe. Die übrigen kleinen Figuren von Schlangen, Uraeis und aufgerichteten Cebis scheinen fast nur um der Symmetrie willen da! 8) Endlich verdienen wohl auch die Füſse noch einige Beachtung. Sie sind auf beiden Mumien mit Sandalenbändern zierlich umschnürt und auf dem übriggebliebenen weiblichen Fuſs ragt zwischen den Schnürbändern in der Mitte noch etwas hervor, welches einige für ein Amulet halten wollten, was aber auch an andern Schuhen, die mit Bändern befestigt wurden, zur Sicherung des Fuſses selbst angetroffen wird. Wenn Zoega in der Nachricht von den Mumien sagt p. 262. „pedes non raro calcamine contiguntur“ so hatte er wohl vorzüglich unsere Dresdner Mumien im Sinn. Denn an andern finden sich die Füſse selten ausgedruckt (unsichtbar auch wegen der Beschädigung, wie an der Leipziger Mumie). Schon Caylus und Lessing haben an der tabula Isiaca bemerkt, daſs dort nirgends Beschuhung vorkommt, als bei den Knaben, die dem Apis und Mnevis dienen. Auch auf andern ächt ägyptischen Denkmalen, die Priester, Pastophoren u. s. w. vorstellen, ist die Beschuhung äuserst selten. Man sehe das bekannte Denkmal in den Admirandis n. 16. wo nur der Antistes Schuhe von Papyrus hat, die übrigen aber alle in bloſsen Füſsen gehn. Sollte es also ja Beschuhung bei unserer Mumie seyn, so müſste sie wenigstens nicht die zierliche Sandalenform der Griechen haben, sondern in ägyptischem Costüm aus Papyr gemacht seyn. —

* Die noch bestehende Sitte des Orients, durch die Farben und Form der Tulbands und Kopfbedeckungen für Stände und Geschlechter eine Scheidewand festzusetzen, hatte bei dem ägyptischen Priester-ritual ohnstreitig ihre volkommenste Ausbildung erhalten, indem sie dort zur wahren Hieroglyphe wurde. S. *Andeutungen* S. 8. f. Denon gab auf einer eigenen Tafel pl. 115. 30 verschiedene Kopfzierden und Mützen aus altägyptischen Denkmalen, deren mannigfaltige Bedeutung schon Caylus in seiner Erklärung der Isistafel T. VII. p. 42. fein angedeutet hatte, Zoega aber durch einen eigenen sehr scharfsinnigen Excurs *de Obelisc.* p. 587.—592. erläuterte. Die Haube mit den zwei herabhängenden Flügeln, *calantica*, ist das algemeine heilige Kennzeichen, das vom Osiris ausging, und hat mit der phrygischen Tiara einerlei Ursprung. So bequem nun aber auch diese Classification der Mützen (wahrscheinlich aus Papyrus und andern leichten Stoffen) für die politischen und hierarchischen Absichten des Priesterregiments gewesen seyn mag: so wesentlich hinderte sie alle Fortschritte der Kunst für schöne Gesichtsformen, die nur durch das reine, durch keinen Auswuchs entstellte Oval vollendet werden kann. Den Griechen und Römern kam hier ihr republikanischer Gleichheitssinn, der, auser dem nun erst ganz bedeutsamen Helme, gar keine auszeichnende Kopfbedeckung, auser auf Reisen, gestattete, treflich zu statten. Er enthaubte und entmützte den Kopf vor allen verhäſslichenden Schnörkeln des Orients. Selbst die gefälligere Form der phrygischen Tiara, die schon Th. Hyde richtig mit der Kopfbedeckung der persischen Magier verglich, war ihnen *barbarisch* und im alten Rom blieb höchstens einigen Priesterklassen das Abzeichen der uralten asiatischen Tiara mit dem Apex. Es läſst sich gar nicht berechnen, wie viel für die Kunst durch die Sitte, überal im Publikum mit unbedecktem Kopfe zu erscheinen, gewonnen wurde, welches freilich Raymond (Solerius) und andere, die von der Würde der Hüte schrieben (in katholisch-geistlicher Beziehung), kaum geahndet haben. Nur den Reisenden kam der (ursprünglich mazedonisch-arcadische) *Peta-*

sus, den man aber sogleich auf den Rücken herabwarf, sobald man irgendwo anlangte, und die Filzkappe der Schiffer, der *Pileus* (eigentlich auch phönizisch, aus den Weihen in Samothrazien), zu Gute. Auch die Frauen-verschleierung schmiegte sich gewöhnlich nur an den Hintertheil des Kopfs, den auch wohl eine Netzhaube deckte (S. *Aldobrandinische Hochzeit* S. 150, ff.) Desto fleiſsiger trug man Sonnenschirme, Ombrellas. S. Paciaudi σκιαδηφόρημα Rom. 1753. Nun aber war auch schon dem einfachen Königs- und Vergötterungsbande, dem Diadem, und dem tausendfältigen Schmuck aus Sylvanus und Flora's Reichen, der Bekränzung, durch welche das Alterthum seinen Schönheitssinn so vielfach aussprach und mit wenigem so viel symbolisirte, die Bedeutsamkeit gegeben, die sie, überschrieen von barbarischer Verschnörkelung des modernen Hut- und Haubenwesens, bei uns nie erhalten konnte. Winckelmann hat in seiner Geschichte der Kunst T. I. p. 445. f. *ed. Fea*, die artistische Tendenz der algemeinen Kopfentblöſsung viel zu wenig gefaſst. — Man kann sagen, daſs die männliche Mumiendecke, die wir hier betrachten, nicht einmal des Kranzes ganz entbehre, von welchem sich auf altägyptischen Denkmalen, so wenig als auf altpersischen oder andern vorasiatischen Ueberresten, nirgends eine Spur entdecken läſst. Man betrachte nur die Blumenzweige, die sich auf dem Kissen, worauf der Kopf ruhet, rechts und links angemalt finden. Griechen und Römer kränzten den Todten und die Todtenbaare. S. die Collectaneen bei Kirchmann *de Fun.* p. 56.—61. Paschalius *de coronis* p. 217.—225. Das Kränzen bei Gastmalen und Todten hielten die ersten Christen für Götzendienst und vermieden es sorgfältig. S. Minucius Felix Octav. p. 43. *ed. Ouzel*. Schon hieraus würde also auch die Meinung derer widerlegt werden, die hier eine christliche Mumie erblicken wollen.

III) Malerei auf Papyrusrollen.

Man war mit allen dem, was man innerhalb der Mumienbänder und auserhalb auf dem hölzer-

nen Osiriskasten und auf der innern Mumiendecke zur Beschirmung und Beurkundung der Mumie einwickelte und anmalte, noch immer nicht zufrieden. Man gab auch der *geweiheten* Mumie zuweilen eine ganze Litaney, die Gebetsformeln und Lieder, die bei den Einweihungen und Adorationen gewöhnlich waren, in eigentlicher Hieroglyphenschrift oder auch nur in *hieratischer* Currentschrift geschrieben, als Passeport für das Schatten- und Todtenreich mit. Es gab eine Art des Mumisirens, wobei die innern Cattunbänder, die zur Einwickelung der Mumie dienten, von den Harzen und der Mumienbeize ziemlich rein erhalten wurden, und da malte man wohl auf diese Bandagen selbst das ganze Todten- und Seelenamt, die Gebete an die guten, die Verwünschungen an die bösen Genien, in hieratischen Schriftreihen. Die oberste Reihe ist dabei oft mit flüchtig gezeichneten Götter- und Genienfiguren angemalt, oft fehlen aber auch diese ganz. Caylus hat von beiden Arten Proben bekannt gemacht. Der franz. Consul in Aegypten Maillet hatte eine frische Mumie in dem Hause der Capuziner zu Cahira aufwickeln lassen. Man fand die innern Binden alle mit Schrift und Figuren bezeichnet. Allein man hatte sie gleich beim Abwickeln zerschnitten und die Stücke waren von den Anwesenden entführt worden. Nur ein einziges Stück rettete Maillet und schickte es nach Frankreich, wo es in Kupfer gestochen und an Gelehrte verschickt wurde. So erzählt es Maillet selbst *Description de l'Egypte* T. II, p, 23. Es kam später in das Cabinet der heiligen Genoveva. Daraus theilte es Montfaucon zuerst in den *Supplémens* T. II, pl. 54. mit und wollte einen ägyptischen Calen-

der daraus machen. Weit richtiger gab es Caylus im *Recueil* T. I, pl. 21. — 26. und erklärte es für ein Formular der Todtenfeier. Die Anubis- und Sperbermaske, das Auge des Osiris und andere auf Mumien häufig vorkommende Figuren, die man hier zwischen der Schrift erblickt, zeigen, wie richtig Caylus urtheilte. Ohne alle Figuren, blos mit hieratischen Schriftzeichen angefüllt ist eine Leinwandbinde aus einem Stück von 21 Fuſs Länge, die Schriftzüge von der Rechten zur Linken gehend, mit dem Pinsel (wie auch die Schinesen schreiben,) auf einen röthlichen Grund gemalt, die Caylus im *Recueil* T. V. pl. 26. — 29. aufs genaueste abgebildet und für eine *bandelette de Momie* erklärt hat.

* In der merkwürdigen Nachricht von den ägyptischen Leichengebräuchen beim Diodor I, 92. p. 103. wird erzählt, daſs die Verwandten den ganzen Lebenslauf des Verstorbenen, seine Erziehung, seine Frömmigkeit und Rechtschaffenheit, seine Enthaltsamkeit und andere Tugenden laut und vor der ganzen Versammlung gepriesen und die untern Götter angerufen hätten, daſs sie den Todten als ihren Insassen aufnehmen möchten, παρακαλοῦσιν τοὺς κάτω θεοὺς σύνοικον δέξασθαι τοῖς εὐσεβέσι. Porphyrius de Abst. IV, 10. p. 329. ff. *ed. van Rhoer*, hat uns aus dem Pythagoräer Ecphantus die ganze Litanei aufbewahrt, womit der sündigende Magen der Sonne gezeigt und dann in den Fluſs geworfen wurde. Der Todte spricht: ἦλιε δέσποτα, καὶ θεοὶ πάντες, οἱ τὴν ζωὴν τοῖς ἀνθρώποις δόντες, προσδέξασθέ με καὶ παράδοτε τοῖς ἀϊδίοις θεοῖς σύνοικον κ. τ. λ. vergl. Zoega's scharfsinnige Critik über diese Stelle *de Obeliscis* p. 253. not. 18. Daſs es kein *commentum Graeculorum* sey, beweisen die von *van Rhoer* angeführten Stellen Plutarchs. Sollte hierdurch nicht der Hauptinhalt der auf den Mumienbändern und Papyrusrollen befindlichen Hieroglyphenformulare angegeben seyn?

Allein da diese Art von Mumienbändern nie solche Dauer und Festigkeit geben konnte, als die, wo alles mit Cedernöl und Harzen durchdrungen war: so scheint auch diese Art von beschriebenen und bemalten Mumienbandagen immer die seltnere geblieben zu seyn. Man half sich aber in Absicht auf diese den Todten mitzugebende Litaneien und Epicedien auf eine andere Weise. Man legte inwendig zur Seite des Kopfes entweder hölzerne Täfelchen mit Hieroglyphen bezeichnet, oder wirkliche Papyrusrollen. Ein aus drei Täfelchen bestehendes Ritual-gemälde (*triptychum ligneum*, Zoega p. 305.) fand Giovane Nardi, der Leibarzt des Grofsherzogs von Florenz, unter der Decke seiner Mumie so gelegt, dafs es den Kopf der Mumie einschlofs und dafs der Kopf gerade aufs mittlere Feld, das den Osiris mumisirt dastehend abbildet, zu liegen kam. S. die Abbildung zu Nardi's Commentar zum Lucrez und daraus bei Kircher *Oedipus* T. III. p. 417. Aber statt dieses einfachen Triptychi beschrieb man nun auch ganze Papyrusrollen und legte sie der umwickelten Mumie oben beim Kopfe als einen kräftigen Talisman bei. Und von diesen Papyrusrollen ist hier die Rede, da sie oft auch neben der Hieroglyphenschrift theils in kleinen Streifen aneinander hängende Szenen von Weihungen der Mumie und Adorationen enthalten, theils am Ende, zum Anfang und in der Mitte auch gröfsere mit Farben illuminirte Tableaux aufstellen.

Die erste Nachricht von solchen Rollen gab Kircher in seinem *Oedipus* Synt. XIII, c. 5. s. 3. T. III, p. 420. ff. Es sind die „fasciae innumeris notis hieroglyphicis signatae, *voluminum* in morem contextae" wovon Kircher dort eine von 10, die

andere von 7 Streifen mittheilt, indem er die darunter stehenden Hieroglyphenzeilen als unbedeutend ganz wegliefs. Von Cattunleinewand war auch eine andere Rolle, deren im *Journal de Trevoux* Juin 1804. Erwähnung geschieht. Eine andere der Art besafs das Nationalinstitut. Erst durch die französische Expedition nach Aegypten wurde es bekannt, dafs sich auch Hieroglyphenschriften auf Papyrus bei einigen Mumien gefunden hätten. Denon hat deren mehrere in seinem Werke publizirt. Einige zwar waren so arg vermodert, dafs Denon nur die Ausenseite eines solchen Schriftbündels in Kupferstich mittheilte. S. pl. 98. n. 21. Man fand zwar bei dieser Gelegenheit, indem man in Paris ein Magazin der *Académie des Sciences* durchsuchte, auch da eine Rolle von 19 aneinander geleimten Seiten von Cattun oder Leinewand, wovon Denon pl. 125. die vorzüglichsten Vorstellungen mitgetheilt hat. Indefs war sie sehr beschädigt und die Hauptbilder zum Anfang scheinen weggerissen. Diese haben sich aber noch auf 4 Papyrusrollen, die in den Einwicklungen der Mumien gefunden und an Denon gegeben wurden, volkommen erhalten, der sie pl. 136. 137. 138. 141. seines Werkes den Hauptvorstellungen nach mitgetheilt hat. Die ersten drei, wovon die letzte von Amelin mitgetheilt wurde, sind in den Charakteren sehr verschieden, und bald mit grofsen Hieroglyphen, bald in Cursiv- oder hieratischer Schrift geschrieben. Uns interessiren dabei nur die grofsen Gemälde. Auf Tafel 136. erblickt man *oben* in einer Art von Porticus 5 Figuren, die Denon in Umrifs und Farben mit unsern Kartenfiguren vergleicht. Sie sind in 4 Farben gemalt, lazurblau,

braunroth, hochgelb und ein schmuziges grün. Die Umrisse sind mit einer Art von rother Tinte incorrect aber keck gezogen. Die Vorstellung ist offenbar eine Todtenfürbitte. Die Figur eines betenden Priesters mit einer eigenen Art von Reifen um die Füſse (*brodequins* nennt sie Denon, sie haben groſse Aehnlichkeit mit den patten s der Engländerinnen) hat eine vielfache Lotosblüte vor sich, die sich über einen Opfertisch beugt, auf welchem allerlei Gaben aufgeschichtet stehn, und unter welchem man zwei Nilkrüge ganz so, wie sie die heutigen Einwohner Aegyptens noch haben, erblickt. Auf der andern Seite steht der Todtenkönig Osiris selbst in seiner dunklen Mumienfigur, hinter ihm aber zwei intercedirende Isisfiguren und ein Hierakokephalus mit dem *sceptrum aratriforme*. Diese 3 letztern Figuren haben alle drei den Nilschlüssel oder das Zeichen der Fruchtbarkeit in der Hand. Daſs hier eine Fürbitte für eine Mumie oder ein Todtenamt gemeint sey, wird aus der zweiten Vorstellung auf dieser Tafel *unten* deutlich, wo eine ähnliche Priesterfigur einer heiligen Isiskuh, die auf einem hohen Piedestal steht und über welcher das Consecrationszeichen, die geflügelte Kugel mit der herabhängenden Schlange, schwebt, eine Persea in einem Blumentopfe darbietet. Die Mumie selbst liegt unter dem Gestelle, worauf die Kuh steht. Das zweite, weit kleinere Manuscript pl. 137. enthält kein groſses Gemälde, ist aber durch die Mumie, die über einen Fluſs fährt, und eine andere, die der Armausbreitenden Isis im Arm liegt, sehr merkwürdig. Man sieht hier nur schwarze und rothe Farben. Auf dem dritten Manuscript, pl. 138. befindet sich ein gröſseres Gemälde von

zwei Figuren. Osiris thront hier als Sperberkopf in voller Majestät, die Consecrationskugel mit der Schlange, aber ohne Flügel, steht auf seinem Kopfe. Ein Opfertisch mit der doppelten Lotosblüthe und drei Opferkuchen steht vor ihm, hinter welchem eine in ein Fell von oben, unten in einen weifsen Rock gekleidete *betende* Figur eine Pflanze in einem Topfe darbietet. Aus dem Tigerfell und dem vermeintlichen Messer an der Haube schliefst Denon, die opfernde Figur gehöre zur Kriegercaste. Das merkwürdigste Manuscript von allen erhielt Denon zuletzt noch vom General Andreossi, der es in Theben erhalten hatte. Es enthält in einer Länge von 12 Fufs 19 Columnen. Es hatte die gröfste Aehnlichkeit mit der Leinwandrolle, die man im Magazin der Académie des Sciences fand. Als man diese Papyrusrolle benetzte, um sie aufzuwickeln, mufsten wegen des penetranten aromatischen Geruchs alle Fenster geöffnet werden. Der oben hinlaufende Streifen von wirklichen Figuren war zu beschädigt, um eine zusammenhängende Uebersicht zu geben. Einzelne Bruchstücke gaben heilige Thiere, ein Crocodil, einen Scorpion, Krebs u. s. w. Denon gab aber pl. 141, nur das Hauptgemälde zu Anfang, mit genauer Bezeichnung der Farben. Ihm ist das Ganze eine Mummerei der Priester, die sich in Thierkopfmasken gesteckt hätten. Die Mittelfigur zwischen den beiden Isisgestalten n. 3., so wie die kleinere, die an der kleinen Wagschale zu thun hat, n. 5., hält er für gewöhnliche Aegypter, die erstere, gröfsere für einen Adspiranten. Beide sind in der gewöhnlichen ägyptischen Tracht „habit simple sans couleur" gekleidet und das Nackende ist roth. Die kleine Figur

scheint ihm ein Götterbild in die Schale zu legen, und dadurch das Gleichgewicht herzustellen, da in der andern Schale das Emblem der Erde liege. Auf diese, auch in der Hand des sperberköpfigen Osiris befindlich, giefse der auf dem Hebel sitzende Cynocephalus eben das Wasser. Dieser Kynokephalus mit seinem grofsen Bauch bezeichne den Regenwind, der dadurch, dafs er die Wolken an die hohen äthiopischen Mond-Gebürge drücke, das Mehr oder Weniger der Nilüberschwemmung bestimme. So wäre, da auch beide Enden des Wagebalkens durch eine Lotosblume geschmückt anzuzeigen schienen, das Wasser halte alles im Gleichgewicht, die ganze hier vorgestellte Operation ein Sinnbild des rechten Maases der Nilüberschwemmung. Nur was das Ungeheuer mit dem offenen Rachen hier wolle, könne er nicht ergründen. Auch Rode *über den Thierkreis* S. 34. findet, Denon's Erklärungen folgend, nur Calender-ideen darin. — Der wahre Aufschlufs besteht darin, dafs wir hier das Todtengericht vor dem Todtenrichter Osiris erblicken. — Es war auser dieser Rolle, die der General Andreossi an Denon gab, bei den Nachsuchungen in den Gräbern von Theben eine andere gefunden worden, die von dem Finder dem Generalsteuereinnehmer Cadet zu Strasburg geschenkt, von diesem aber mit Beihilfe seiner Frau und Tochter durch eine 48tägige Anstrengung abgewickelt und auf einen frisch mit Leim bestrichenen Perkalestreifen übergetragen ward. Sie wurde von Cadet selbst aufs sorgfältigste calquirt und von demselben Lefevre, der später die Wiener Banknoten so meisterhaft nachmachte, in Kupfer gestochen. Das Ganze erschien dann als eine in Kupfer gestochene,

mit Farben colorirte Rolle nebst einer kurzen Nachricht unter dem Titel: Copie figurée d'un rouleau de papyrus trouvé à Thèbes dans les tombeaux des Rois, publié par Cadet, Paris, Levrault et Schöll 1805. Das Original ist neuerlich, nach Humbold *Vues des Cordillères* p. 87. ins Institut d'Egypte nach Paris gekommen. Es ist bei weitem das erhaltenste und längste, von 6 Toisen Länge und ein Schatz von ächter Hieroglyphenschrift in 537 Columnen. Nach den Abtheilungen, die durch die Anfügung der Papyrusbogen entstehen, hat es 18 Seiten. Nur einige wenige Seiten ausgenommen, hat es überal oben gemalte Figuren von 2 Zoll Gröſse. Zweimal aber wird es durch ganze Felder von Gemälden unterbrochen, wovon besonders das bei p. 6. darum merkwürdig ist, weil es die gröſste Aehnlichkeit mit dem von Denon abgebildeten pl. 125. hat, auch eine Erndte, einen Pflug mit Ochsen bespannt, und allerlei zum Theil noch nicht enträthselte Wirthschaftsgeräthe. Man kann sich kaum enthalten, wenigstens auf diesem Theil der Rolle eine Art von Lebenslauf der Mumie zu vermuthen. Das übrige mag wohl mehr Adorationen und Todtenrituale, als Astronomie enthalten, welches letztere Cadet in seiner gedruckten Nachricht vermuthet, wiewohl beides in der Priesterreligion Aegyptens aufs genaueste zusammenhing. Das merkwürdigste und ausgeführteste Gemälde steht auch hier im Innersten und also zum Schluſs. Cadet hat falsch paginirt, indem er die Art, wie die Alten im Lesen die Rollen aufwickelten, nicht genug kannte. Es hat die auffallendste Aehnlichkeit mit dem von Denon auf der letzten Tafel pl. 141. publizirten.

Nur sind hier alle Figuren kleiner, damit auser den Gebetsformeln, die unten beigeschrieben sind, noch eine doppelte Reihe von adorirenden oder psalmodirenden Genien im Bezirk des Porticus, der alles umschliefst, über dessen Architrav aber noch eine neue Reihe hieroglyphischer Figuren als Sculptur angebracht ist, hier volkommen Platz habe. Ein vergleichender Blick auf ähnliche Denkmäler wird die schon anderswo (*Andeutungen* p. 11.) geäuserte Muthmaafsung, dafs hier ein Todtengericht im Reiche des Osiris vorgestellt sei, zur gröfsten Wahrscheinlichkeit erheben. Die aufgehangene Wage entscheidet über Werth und Unwerth, Belohnung oder Bestrafung des mumisirten Todten im Amenthes. Der malerische Werth in 4 Farben ist äuserst gering. Die Zeichnung ist nach einer gegebenen Vorschrift, die jeden Verschönerungs-versuch zum sträflichen Vorwitz machen mufste.

Excurs über das Todtengericht im Amenthes und über die Schicksals-wage.

Ohne Rücksicht zu nehmen auf die verwickelte Frage, wie die den Aegyptern algemein zugeschriebene Metempsychose sich mit dem ruhigen Verbleiben der Gerechten im Amenthes, oder im Todtenreiche vereinigen lasse, zu deren Lösung die scharfsinnigsten Versuche gemacht worden sind (S. Zoega *de Obelisc.* p. 295. ff. vor allen aber Heeren *Ideen* Th. II, S. 670. ff.), nehmen wir mit Herodot an, II, 123. dafs Dionysos und Demeter, d. h. Osiris und Isis (S. Herodot II, 42. 59.) die Herrscher im Todtenreich gewesen. Neben dem Osiris nahm man auch mehrere Beisitzer im Todtenreiche

an, wie aus der Beschreibung des Grabmals des Osymandyas beim Diodor I, 49. erhellet, wo der König seine Gerechtigkeit und Frömmigkeit gegen Götter und Menschen geltend macht, πρός τε τὸν Ὄσιριν καὶ τοὺς κάτω παρέδρους. Heyne, der in früherer Zeit dieſs für bloſse griechische Dichtung erklärte, in seiner Abhandlung von dem ägyptischen Todtengericht über die Könige *Opusc. Acad.* T. I, p. 146. ist jetzt hierüber gewiſs auch anderer Ueberzeugung. Aus einer Sitte, die Diodor I, 92. ausführlich beschreibt, nach welcher, noch ehe die Bestattung der Mumie in die Grabkammern vor sich ging, ein Todtengericht von 40 Mitgliedern darüber urtheilte, ob der Verstorbene des Begräbnisses werth sey, entwickelte sich der Begriff, daſs vor Osiris, dem Herrscher in der Unterwelt, auch ein ähnliches Todtengericht statt fände, vergl. Heeren am a. O. S. 683. ff. Es ist Heeren's, dieses scharfsinnigen Auslegers des Alterthums, Verdienst, die von Zoega *de Obeliscis* p. 304. zuerst gegebene Auslegung einer auf dem Lethieullerschen Mumienkasten im britischen Museum befindlichen Vorstellung vom Todtengericht auf das Gemälde angewandt zu haben, das Denon pl. 141. aus der von Andreossi erhaltenen Papyrusrolle publizirt hat. Wir haben die von Cadet in Strasburg herausgegebene Rolle vor uns, welche dadurch einen wesentlichen Vorzug vor der bei Denon hat, daſs hier auch der obere Theil, der gleichsam den Chor bei diesem Drama bildet, volkommen erhalten ist, da hingegen dort dieser sehr beschädigt und abgebröckelt war. Einzelne Berichtigungen und Zusätze können übrigens da, wo der Weg so gut gezeigt wurde, für nicht sehr verdienstlich gelten.

Zwei weiſse Säulen, deren Schaft aus einem Blumenkelche, der statt der Basis dient, emporblüht und statt des Capitäls einen Nilkrug trägt, begränzen die Halle des Gerichts. Sie tragen eine Bedachung, die aus einem geriefen Gebälke besteht, über welchem als Sculptur verschiedene hier sehr bedeutende Hieroglyphen-bilder angebracht sind. Offenbar haben diese Bilder die genaueste Beziehung auf das, was in dieser Gerichtshalle verhandelt wird. In der Mitte breitet die auf ihren Füſsen sitzende Allmutter Isis ihre schirmenden langen Arme über zwei Augen, d. h. über die Seele des Osiris selbst und über die ihr ähnlich gewordene des neuangekommenen Todten. (Nach Zoega p. 324. bedeuten die zwei Augen den Osiris, Herrscher des Ober- und Unterreichs.) An den zwei äusern Enden sitzt der so häufig vorkommende geschwänzte Affe, der Cebus oder Cynocephalus (*Simia mora* Linn.) und richtet die Schaalenwage. Hier wird gewogen, heiſst also dieſs. Gegen diese beiden Wagemeister richten sich nun rechts und links vor der mitteninnen sitzenden Isis auf jeder Seite 6 aufrecht stehende Persea-blätter, wie sie sonst Isis selbst in den Händen hält, 5 aufgerichtete Knephschlangen oder Uraei, und 4 Gefäſse mit einem lang gebogenen Halse. — Innerhalb dieser Halle sehen wir unten 6 Hauptfiguren. Die zwei äusersten Enden zeigen uns die zwei Hauptgottheiten, rechts die Isis mit dem Emblem der Fruchtbarkeit, der sogenannten *Crux ansata*, oder dem Tau (die Meinungen darüber critisch gesammelt in Creuzers *Symbolik* I, 332. — 335.) in der Rechten, dem Lotosscepter in der Linken. Ihr gegenüber eine fürbittende Priesterfigur mit sonder-

baren Bändern um die Füſse, die Denon noch bei mehrern Priesterfiguren an den Tempelmauern von Tentyra fand, S. pl. 121. 7. 9. und für zwei bogenförmige Befestigungen der den Füſsen untergebundenen Sole erklärt *Explication* p. XXXVIII.; links Osiris selbst thronend als Richter mit seinen gewöhnlichen Attributen, der Geiſsel und dem Krummstab. Ueber dem thronenden Osiris schwebt oben die gewöhnliche Hieroglyphe der Gottheit, die rothe (*Feuer*) Kugel mit den Sperberflügeln und der Knephschlange an der Kugel. Es ist zu bemerken, daſs auf dem Bilde bei Denon, welches mit dem unsrigen übereinstimmt, die Priesterfigur ihre Geberden gegen zwei weibliche Figuren macht, die einander fast völlig gleich sind, so daſs es zweifelhaft seyn könnte, welche die eigentliche Isis bedeuten solle, wenn nicht die Richtung des Gesichts und das nur in der Hand der eigentlichen Isis befindliche Symbol, das Tau, uns bei der wahren Bestimmung zu Hilfe käme. — Vor dem Osiris stehen in symmetrischer Ordnung zierlich aufgestellt die Offertorien, die ihm die angenehmsten sind, die Lotos und der Nilkrug, über welchem wieder ein Lotoskelch schwebt. Die hier gemeinte Lotosart, die Nymphaea Nelumbo (S. Sprengel's *Antiquitates botanicae* c. 4. p. 55. ff. Creuzer's *Symbolik* I, 331. ff.) wurde als die heiligste Nilpflanze auch zugleich Symbol der Fortdauer des Lebens. Wir huldigen dem Herrn des Lebens ist also der Sinn dieser Hieroglyphe. — Der über dem Nilkrug schwebende Lotoskelch erinnert an die Vorstellung, wo auf den Canoben dieselbe Blume zu sehn ist, S. Creuzer's *Dionysus* p. 197. So wie aber Harpocrates oft aus dem Kelche der

Nymphaea emporsteigt (Cuper's *Harpocrates* p. 14. ff.), so steigen hier vier ministrirende Genien aus dem weitgeöffneten Kelche hervor und scheinen gleichsam auf den gezackten Blumenblättern zu stehn. Gerade so erscheinen sie auch auf dem Mumienkasten des britischen Museum, auf welchem sie Zoega p. 304. erklärt hat. Nur der vorderste hat ein menschliches Gesicht, die drei andern haben Affen-, Hunds- und Sperberköpfe und können am sichersten mit den Genien, mit eben diesen Köpfen, auf den Streifen der Mumiendecken z. B. bei Caylus *Recueil* T. V, pl. 10. verglichen werden; ja es ist wahrscheinlich, dafs die Priesterfiguren dort auf der Mumiendecke diese Genien um Vorbitten beim Osiris anflehen und dafs diese Vorbitte hier oben von allen 4 Genien wirklich geleistet wird. Hinter dem Nilkrug sitzt auf einer *hohen* Basis ein Ungeheuer mit weit aufgesperrtem Rachen. Zoega erklärt es für ein Bild des bösen Prinzips, des Typhons, der die Seelen verfolgt. Diefs pafst gut zu der ganzen Handlung. Es ist, kann man sagen, die Frage, ob die Seele dem Osiris oder dem Typhon zugehören soll. Typhon hatte dem Leichnam des Osiris nachgestellt und ihn zerstückelt. Man bildete ihn bald als den Hippopotamus, bald in andern Gestalten eines Ungeheuers, S. Creuzer's *Symbolik* I, 293. Als ein solches Ungeheuer erscheint es auch hier. An einen *Löwen* ist dabei wohl schwerlich zu denken (vergl. Heeren II, 684.) Hinter der Basis dieses Kakodämons sitzt noch ein Aeffchen auf dem heiligen Krummstab des Osiris. Noch ist ein Kopf mit einer Verlängerung, die wie ein Stiel aussieht, gerade zwischen dem Ungeheuer und dem Cebus, zu be-

merken. Als bloſser Kopf, gleichsam auf einem Brete ruhend, ist er auch bei Denon hinter dem Ungeheuer zu sehn n. 16. — Nun kommt der Hauptakt des Wägens selbst. Eine gewöhnliche Wage mit zwei Schalen an dem Balken steht aufgerichtet. Merkwürdig ist, daſs über dem Statif, an welchem die Wage hängt, noch ein kleiner Querbalken befestigt ist, auf welchem ein heiliger Affe, ein Cebus sitzt und an welchem noch ein Gewicht hängt. Denon hat dieſs in der Erklärung p. XLVIII. ganz misverstanden, indem er die Schnur des Gewichts für einen Wasserstral hält. In der einen Schale steht eine mumienartige Gestalt, also ohnstreitig der Todte selbst, über welchen Gericht gehalten wird (im Bilde bei Denon ist diese Figur viel deutlicher), gegenüber ein Gefäſs. Man möchte annehmen, dieſs diene zur Aufbewahrung der Schulden und Sünden. Bei Denon hat dieſs blos die Gestalt eines Gewichts. Mit dem Abwägen selbst sind die zwei Genien mit dem Sperberkopf und dem Hundskopf, der Osiris der Oberwelt und der Todtenbegleiter der Unterwelt, beschäftigt. Die auch von Heeren angenommene Erklärung Zoega's, daſs der Hundskopf das Symbol des Sinnlichen, der Sperberkopf das Symbol des Göttlichen sey, scheint schon darum zweifelhaft, weil Anubis nie feindlich oder widrig bei den Geschäften des Todtenreichs erscheint. Was bei Denon der Sperberkopf thut, geschieht auf unserm Bilde durch den Hundskopf. Anubis greift an das kleine Gewicht oben. Vielleicht diente diese Verrichtung gleichsam als Kerbholz, um das Resultat des Wägens zu bestimmen. Bei Denon ist noch eine kleine Priesterfigur an der Wagschale geschäftig, worin die Mumie steht,

Diese fehlt hier. Vor der Wage steht mit dem Ibiskopf der eigentliche Hermes, der Thot (S. Creuzer's *Symbolik* I, 294. ff.), aus welchem und dem Anubis der griechische Hermes zusammengeschmolzen wurde, und zeichnet mit einem Griffel oder Pinsel Hieroglyphen auf eine Rolle, offenbar den eigentlichen Spruch, der aus dem Wägen erfolgt. Ueber dem sperberköpfigen Genius ist noch der kleine Vogel zu sehn, der auch auf der Rückseite des Leipziger Mumienkastens neben der Isis angemalt und auf unserer Rolle auf der 9ten Seite oben ganz allein abgebildet ist. — Besondere Aufmerksamkeit verdienen noch im obern Theile dieser Gerichtshalle die in zwei Streifen übereinander in huckender Stellung hingesetzten Elementargenien, alle mit Osirisbärten und Perseablättern auf der Flügelhaube, in abwechselnden Farben, weiſs, roth und grün, die alle ihr Gesicht gegen einen kleinen Untersatz (worauf unten der Nilkrug steht, der aber hier in der Abbreviatur ganz weggelassen ist) mit dem darüber gebogenen Lotoskelch gewendet haben. Ein auf seinem rechten Knie ruhender Priester zeigt durch die Hebung beider Hände, daſs hier von einer Litanei die Rede sey, die, während unten das furchtbare Todtengericht gehandhabt wird, oben ertönt. Es sind in der obersten Reihe 22, in der untern Reihe 21 Genien. Auch auf dem Lethieullerschen Mumienkasten befinden sich, wie Zoega bemerkt p. 304. 20 Genien, *comites et satellites Osiridis.* Wahrscheinlich war dieser Chor der Anbetenden in allen ägyptischen Liturgieen. Man vergleiche z. B. die Hieroglyphen auf den Felsenwänden bei Apollonopolis, die Norden giebt *Voyage en*

Egypte pl. 123.—125., wo auch 12 Anbetende bei der grofsen Opferceremonie den Chor bilden. Vergl. die Erklärung bei Zoega *de Obelisc.* p. 376.

In unmittelbarer Verbindung mit diesem Drama im Todtenreiche stehen einige andere Vorstellungen auf andern Papyrusrollen, die Denon bekannt gemacht hat. Zuerst auf pl. 133. Zwischen zwei Sceptern, die oben den Pflughaken (la houe) bilden, und die ein mit Sternen bezeichnetes Gebälke verbindet, thront Osiris. Der Thron ist prächtiger als auf den übrigen Bildern der Art. Er hat, wie die Throne auf der Isistafel, im grofsen Viereck noch ein kleineres, in welchem eine Lotosarabeske eingelegt ist. Osiris ist hier aber nicht als Heros und Herr des Todtenreichs in menschlicher Gestalt, sondern als Sonnengott mit dem Sperberkopf, auf welchem die Sonne, als Kugel, ruht, mit der hervorgehenden Schlange, abgebildet. Vor ihm steht ein heiliger Tisch, auf welchem drei Schaubrote liegen, von zwei Lotoskelchen überschattet. Hinter diesem Offertorio steht eine opfernde Figur, mit einer Helmhaube, an welcher über der Stirn ein Messer oder Dolch hervorgeht, und die mit einer Tigerhaut über dem gewöhnlichen weifsen Unterrock von den Schultern herab behangen ist. Sie hält in einem Topf eine Pflanze dem Gott als Gabe entgegen (dasselbe, was die Griechen κήπους Ἀδώνιδος nannten). Denon erklärt diese opfernde Figur für einen Krieger und diefs stimmt mit mehrern ähnlichen Figuren gut überein. Weit interessanter aber und ganz eigentlich ins Gebiete von Osiris Todtenreich gehörig sind 2 Gemälde, die Denon nach einer andern Handschrift pl. 136. gegeben hat. Das erste zur Rech-

ten schliefst in eine Halle, die von zwei fantastischen Säulen getragen wird, 5 Figuren ein. Es ist Osiris, (Denon nennt ihn den Gott des Ueberflusses, wie man ihn auch in dem Haupttempel der Ruinen von Carnak sehe) der Herrscher der Unterwelt, mit den gewöhnlichen Emblemen, aber stehend, und obgleich mumienartig bis auf die Füſse eingewickelt, doch mit einem weiten Mantel behangen. Hinter ihm stehen noch zwei Isisfiguren und der sperberköpfige Osiris- und Sonnengenius. Da die vordere Isis die schwarze Kugel zwischen zwei Apishörnern auf der Flügelhaube trägt, so scheint sie die eigentliche Isis, die zweite aber nur ihr Genius zu seyn. Vor dem Osiris steht ein Opfertisch mit mehreren hieroglyphischen Opferkuchen und Backwerken, über welche sich ein doppelt aus sich herauswachsender Lotoskelch emporhebt. Merkwürdig sind die zwei Nilkrüge unter dem heiligen Tisch, die, wie auch Denon bemerkt, völlig dasselbe Gestelle haben, wie man sie noch jetzt bei den Nilanwohnern antrifft. Hinter diesem Tische steht eine vornehme Priesterfigur in betender Haltung beider Hände. Sie zeichnet sich durch einen eben so offnen langen Mantel aus, wie wir ihn an dem Osiris erblicken, und durch die sonderbaren Fuſsreifen, die man auch an der betenden Priesterfigur auf der Cadetschen Papyrusrolle bemerkt. Das kleinere Gemälde zur Linken enthält eine Mumienconsecration. Die Mumie liegt unter einem Gestelle, auf welchem eine heilige Kuh (wenn anders die Euter nicht bloſse Hieroglyphe sind) mit dem Emblem der Göttlichkeit, das über ihr schwebt, und den Isis-

Bayerische Staatsbibliothek München

hörnern mit der Kugel und den Perseablättern auf dem Kopfe, die Anbetung oder Weihung einer Priesterfigur empfängt, die bis auf die Farbe des Unterrocks, die hier blau ist, ganz mit der zuletzt beschriebenen übereinstimmt. Denon hält die unter der Kuh liegende Mumie für eine *Nature endormie!*

* Es entsteht hier die Frage, ob diese Ideen eines Todtengerichts, das durch *Abwägen* versinnlicht wird, auch auf die griechischen Mythen mancherlei Einfluſs gehabt haben könne? Zunächst begegnen uns hier die Vorstellungen von den bekannten Höllenrichtern Minos, Rhadamanthus und Aeacus. Zoega *de Obeliscis* p. 296. f. hält sogar das Wort Ῥαδάμανθυς für ägyptisch und gleichbedeutend mit Osiris, glaubt auch, daſs bei Pindar in der berühmten Stelle, wo Rhadamanth der Beisitzer des Kronos in den glücklichen Inseln genannt wird Olymp. II, 137. ein ägyptischer Anklang sey. Es ist indeſs kaum wahrscheinlich, daſs der cretensische Minos, den die Odyssee (nicht die Ilias) zuerst θεμιστεύοντα νεκύεσσι einführt XI, 568., auf diesem ausländischen Wege zur Stelle eines Höllenrichters gekommen sey. Vergleicht man die Stellen von Plato herab bis Lucian (S. Hemsterhuys zur Necyom. c. 11. p. 471. und Dial. Marin. XX, 1. p. 413.) so ist begreiflich, wie Anfangs die 2 Richter allein im Todtenreiche aufgestellt wurden, dann aber Aeacus, früher nur der Schlieſser und Schlüsselhalter des Pluto. Wesseling *Obseruatt.* I, 3. p. 10., auch noch als Richter für die Europäer hinzukommen konnte. Die Sache ist überal den Nationalgebräuchen angepaſst worden. So der Quaesitor und die iudices selecti in Virgils bekannter Stelle VI. Aeneid. 431. ff., wobei Heyne im XI. Excurs diese Mythenfolge trefflich entwickelte. Da es indeſs wahrscheinlich ist, daſs in den mystischen Dramen der Eleusinien auch dieſs Todtengericht nicht ganz fehlte (der listige Lucian läſst dort seinen Micyll im Cataplus c. 22. T. I. p. 644. nicht vergeblich fragen τὰ Ἐλευσίνια οὐχ᾽ ὅμοια); so könnte man manche Aus-

schmückung wenigstens auf diesem Wege der Mysterien wohl aus Aegypten ableiten. — Eine andere Frage ist, ob nicht die schon durch die Ilias so erhaben hingestellte Schicksalswage, wo Zeus die Schicksale der Trojaner und Griechen VIII, 69. und des Hectors und Achilles XXII, 209. so feierlich abwägt, auch nur ein Anklang ägyptischer Ueberlieferung von der Todtenwage des Osiris seyn könne? Schwerlich dachte der Sänger der Ilias an so etwas, der noch nicht einmal den Minos und Rhadamanth in der Eigenschaft der Todtenrichter kennt; schwerlich dachte auch Aeschylus daran, als er in seiner berühmten Ψυχοςασία den Stoff aus den cyclischen Dichtern entlehnend, die Schicksale (κῆρε) des siegreichen Achilles und des dem Todte geweihten Memnon in Gegenwart der beiderseitigen Mütter auf einer besonders dazu errichteten Himmelsmaschine (Θεολογεῖον Pollux IV, 130) durch Zeus abwägen liefs, nach der bekannten Stelle Plutarchs. Merkwürdig bleibt es indefs, dafs Mercur auf mehreren Vasenabbildungen, die diesen Gegenstand abbilden, (die Schale, die Ienkins besafs, bei Winckelmann *Monumenti inediti* No. 133. und bei Lanzi im *Saggio* T. III. p. 224. und die Prachtvase, die aus dem Haag nach Paris kam und nun in den *Peintures de Vases antiques* par Millin T. I. pl. XIX. — XXII. steht) und nicht Zeus selbst dem Wägegeschäft vorsteht, ja dafs Zeus gar nicht dabei erscheint. Hier wäre also an eine Aehnlichkeit zwischen dem Anubis und Ibiokephalos-Thot im ägyptischen Todtengericht gar wohl zu denken. Freilich ist Hermes schon an und für sich der alte phönizische Wagemeister, vergl. *Description du Cabinet de Stosch* n. 394. p. 91. Millin in der Erklärung p. 40. nimmt hierauf keine Rücksicht, wohl aber bemerkt er den Umstand, dafs beim Wiegen nicht das Gewicht, sondern die Inclination zum Himmel oder zur Unterwelt entscheidet, welches bei der ägyptischen Todtenwage ganz verschieden ist. Wäre ein Uebergang von der ägyptischen Idee zur griechischen gedenkbar: so müfste er über eine Abbildung auf einer Vase genommen werden, die Millin zuerst in den *Monumens inédits* T. I. pl. 3. gegeben hat. Da wird auch

gewogen. Die Figuren ähneln durchaus den ägyptischen in Stil, Magerkeit, Kleidung. Aber der Sinn derselben bleibt dunkel; da auser den Gewichten auf den Schalen nicht das geringste aufklärende Beiwerk zu finden ist. —

** In Ficoroni *Gemmae antiquae figuratae aliaeque rariores* P. II. Tav. VIII. 3. ist auf einem Sardonyx ein Todtenkopf, über welchem eine Wage aufgehangen ist, eingeschnitten. Ficoroni p. 95. erklärt die Wage von der bekannten Idee: „pallida mors aequo pede pulsat Regum turres, pauperum tabernas." Allein es ist weit wahrscheinlicher, daſs dieser christliche Intaglio auf die Todtenwage und das Todtengericht sich bezieht.

Griechische Malerei.

Algemeine Bemerkungen

a) über die Epochen der griechischen Malerei.

Unsere ganze Wissenschaft von den Epochen der Malerei bei den Griechen, so wie überhaupt alles, was wir in einigem Zusammenhange davon vernehmen, gründet sich auf das 35ste Buch des Plinius. Wie trübe, verworren, einseitig, lückenhaft ist auch hier diese übel zusammengekittete Compilation! Gleich Anfangs der von chronologischen Irthümern und Uebertreibungen strotzende Excurs über die Malerei in Italien voll Vorurtheil und Nationaldünkel! Fürwahr! das mutwillige Pasquill auf diesen grofsen Tiradenbildner und Compilator, das Falconet, der bittere Widersacher des Plinius, seinem Commentar über das 34.—36. Buch des Plinius unter der Aufschrift *ce que c'est que Pline l' ancien* angefügt hat T. II, p. 383. ff., hat nur zu viel Wahrheit im Einzelnen. Man vergleiche das treffende Urtheil von Reynolds in seinen *Discourses* Discourse V, p. 157. wogegen das Lob, das La Harpe dem Declamator ertheilt in seinem *Cours de Litérature* T. II, p. 278. gewaltig absticht. Vor allem aber verdient die gerechte Würdigung des Plinius als *Schriftsteller von der Kunst* verglichen zu werden, die Levesque im

Eingange seiner Abhandlung *sur les progrès successifs de la peinture chez les Grecs* in den *Mémoires de l'Institut national, Littérature et beaux arts* T. I, p. 375. — 378. selbst aus des Plinius Studir- und Lebensweise abgeleitet hat. Wenn werden wir wenigstens über diese drei artistischen Bücher des Plinius eine volständigere Ausgabe und nicht blofs Abdrücke, wie sie Heyne zu verschiedenen Zeiten zum Behuf seiner archäologischen Vorlesungen veranstaltete, erhalten, wozu einst schon Durand Gesnern seine Collationen versprochen hatte? Jetzt müssen sich Liebhaber zum Handgebrauch mit der Leipziger Ausgabe, die den 10. und 11. Theil der Franzischen Recension ausmacht, aber erst nach seinem Tode unter dem besondern Titel erschien: *C. Plinii Secundi Artium historiae*. Lips. 1788. behelfen, ob sie gleich von Druckfehlern wimmelt, die Lesarten, die David Durand in seiner Uebersetzung unter dem Titel: *Histoire de la peinture ancienne, extraite de l'histoire de Pline Liv. XXXV. avec le texte latin.* London, Bowyer 1725. aus der Vossischen Handschrift und der ältesten, (überal zur Basis anzunehmenden) Venediger Ausgabe angemerkt hat, nicht einmal kennt? Diese Ausgabe von Durand, einem würdigen Schüler von Perizonius und andern holländischen Philologen, welche voran eine französische Uebersetzung und dann besonders den lateinischen Text mit zahlreichen französischen Anmerkungen und brauchbaren critischen Verbesserungen enthält, ist auser England viel zu wenig bekannt, und hätte so gut, als seine 5 Jahre später gleichfalls bei Bowyer in Fol. erschienene Bearbeitung des 33. Buchs, längst einen neuen Abdruck in Deutschland verdient. So viel ist gewifs, der

Text des Plinius ist durch unheilbare Corruptelen der frühesten Abschreiber entstellt. Man mufs aber dabei nie vergessen, dafs vieles auf Eilfertigkeit und Unkunde des meist in der Nacht compilirenden Sammlers selbst zu schreiben ist.

Im Abschnitte über die Epochen der Malerei XXXV. s. 34. sieht es zwar aus, als habe er wirklich Kunstepochen feststellen wollen. Allein man mufs sich ja dadurch nicht täuschen lassen. Heyne hat in seiner Abhandlung über die Kunstepochen des Plinius (*Antiquarische Aufsätze* I, 165. ff.) aufs deutlichste gezeigt, dafs Plinius nur historisch wichtige Epochen der Geschichtschreiber und Chronographen, z. B. des Ephorus, dabei ins Auge fafste, indem diefs in den Werken jener Historiker zugleich Ruhepunkte waren, wo sie sich Zeit nahmen, auch einmal um sich zu blicken und die Nahmen berühmter Künstler, die gerade in dieser Zeit ein berühmtes Kunstwerk lieferten (*floruit*, ἤκμασε, ἐγνώριζετο bedeutet nichts weiter Heyne l. l. T. I, p. 177.), im Vorbeigehn mit anzuführen. Das gilt bei den Epochen der Malerei und Sculptur im 35. und 36. Buche. Die Malerepochen hat Heyne in diesem Sinne S. 215—226. durchgegangen und so urtheilt er auch in seiner Kunstchronologie *artium inter Graecos tempora* in den *Opuscc. Acad.* T. V, p. 380., wo von den doppelten Aglaophon die Rede ist, sehr treffend: „facile apparet, has epochas constitutas esse aut pingui Minerva, aut ex certa aliqua historici notatione ad alium respectum facta.“ Plinius fängt seine Malergeschichte selbst erst mit der 90. Olympiade (420 v. Chr.) an, nicht ohne Verwunderung, dafs die Griechen früher der Maler so wenig gedacht hätten „Non constat

sibi in hac parte Graecorum diligentia" XXXV. s. 34., da sie doch in Elfenbein und Bronze schon um die 83. Olympiade berühmte Künstler aufgeführt hätten. Allein diese beiläufige Anzeichnung war ja keine eigentliche Kunstgeschichte. Man fand in den Geschichtbüchern an bequemen Orten berühmte Künstler eingetragen. Wenn Phidias und Panänus auch einmal malten, so waren sie darin doch nicht ausgezeichnet, und wurden also auch von den Geschichtschreibern deswegen nicht besonders erwähnt. Nur das bleibt unbegreiflich, dafs auch des Micon und Polygnots in solchen Zeittafeln keine Erwähnung geschehn.

Aber auch so bleibt es gerathen, aus den Nachrichten des Plinius, so mangelhaft sie auch seyn mögen, drei Hauptepochen, der ältern, mittlern und neuern Kunst festzusetzen, alles aber, was vor diesen Epochen fällt, unter dem Titel Incunabeln zusammenzufassen. Nur mufs man freilich die erste Epoche weit früher anfangen. Hirt hat in seinen Vorlesungen in der Berliner Academie der Wissenschaften von 1799. p. 5. und von 1802. p. 30. dasselbe gethan, wo denn ohngefähr auf jede der zwei letzten Epochen 10 Olympiaden kämen. So träten also folgende Hauptabschnitte zur Erörterung hervor:

I) Vorzeit der Malerei, Incunabeln von Olymp. XV, 720 v. Chr. bis zu den persischen Kriegen oder bis zur 75. Olymp. (Siege bei Mycale und Plataea 479. v. Chr.)

II) Alte Kunst 76.—90. Olymp. Panaenus, Polygnotus, Micon, Zeitgenossen des Phidias und Pericles.

III) Mittlere Kunst 90. — 104. Olymp. Streit der Pinselmalerei mit der Encaustik. Sieg der erstern. Apollodorus, Zeuxis, Parrhasius.

IV) Neuere Kunst 104. — 114. Olymp. Höchste Vollendung der Pinselmalerei. Aristides, Euphranor, Apelles, Echion, Protogenes.

Verbreitung durch die Reiche der Nachfolger Alexanders und durch die römische Welt, als Zugabe.

* Wenn man die Vorzeit der griechischen Malerei mit der 15. Olympiade beginnen läſst, so bezieht sich dieſs auf die sonderbare Nachricht beim Plinius XXXV. s. 34. „Quid quod in confesso perinde est, Bularchi pictoris tabulam, in qua erat Magnetum praelium, a Candaule rege Lydiae, Heraclidarum nouissimo, repensam esse auro." Damit muſs VII. s. 39. verglichen werden, wo es heiſst: Candaules picturam Magnetum exitii, pari rependit auro" welches Hardouin in 106. critischen Anmerkung richtig so erklärt, er habe so viel Goldstücke gegeben, als man aufs Gemälde legen konnte. Einige Handschriften lesen statt exitii excidii. Daraus würde freilich ein ganz anderer Sujet und kein eigentliches Bataillenstück folgen. S. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 114. Allein wir halten uns an die klaren Worte des Plinius in der zweiten Stelle: „Magnetum proelium." Candaules tödtete den Gyges Olymp. XV, 2. v. Chr. 719. (oder nach Larcher *Chronologie d'Hérodote* p. 213. *n. Ausg.* 715 v. Chr.) Darum wird diese Zahl auch hier angenommen. Creuzer in *Historicorum antiquissimorum fragmm.* p. 203. vermuthet, die Nachricht des Plinius sey aus des Xanthus Λυδιακοῖς geflossen. Dort ist die Veranlassung des Kriegs des Gyges gegen die Magneten weiter ausgeführt. Mit Recht bricht Plinius in Ausrufungen über die so frühe Belohnung der Malerverdienste aus. Wenn er aber daraus schlieſst, daſs die Monochromen-ma-

ler, „quorum aetas non traditur" Hygiemon, Dinias, Charmadas u. s. w. um ein bedeutendes (*aliquanto*) früher gelebt haben müfsten: so verwickelt uns ein solcher Schlufs in unauflösbare Knoten. Dann müfste auch Homer schon viel von der Malerei gewufst haben! Es giebt nur eine doppelte Weise, diese frühe Erscheinung zu erklären. Man bezweifelt entweder die Glaubwürdigkeit der Ueberlieferung selbst, welchen Weg Sevin einschlägt *Memoires de l'Académie des Inscriptions* T. V, p. 253., oder man nimmt an, dafs lange vor der Ausübung der Malerei im eigentlichen griechischen Mutterlande, zu Sicyon und Corinth, auch diese Kunst bei den asiatischen Colonienvölkern zu einer bedeutenden Höhe gestiegen war. Letzterer Mutmaafsung zeigt sich Heyne geneigt *Opuscc. Acad.* T. V, p. 349. Wenn man nur wüfste, wie alt das „genus picturae *Asiaticum*" gewesen sey, welches, dem Helladico entgegengesetzt, Plinius XXXV, s. 36. erwähnt?

Es liefse sich aber auch noch eine ganz andere griechische Malergeschichte denken, als die nach Plinius Kunstepochen geformte, wenn erst eine solche Kunstgeographie, vorzüglich durch die Hilfe der alten, bewährten Numismatik, nur in Beziehung auf das dreifache alte Griechenland, der kleinasiatischen Griechen, der Italioten und Sicilioten, und des griechischen Mutterlandes gefertigt wäre, als der treffliche Oberlin für die ganze Archäologie in seinem *Orbis antiquus*, freilich in ganz andern Beziehungen, zeichnete, und wie sie schon früher selbst mit Angabe der Hauptplätze angedeutet worden ist. S. *Andeutungen* S. 45. f. Mögen hier wenigstens die ersten Linien davon stehn.

I) Malerei an den kleinasiatischen Küsten und auf den Inseln, älteste *asiatische* oder *ionische Schule*. Dort wohnt zuerst alle Kunst, die Erzeugnifs des Reichthums und seines

Begleiters, des Luxus. Ihn förderte und nährte der Land- und Seehandel, sowohl mit den goldreichen Phrygiern und Lydiern landeinwärts (S. Meiner's *Geschichte der Wissenschaften* Th. I, S. 96. ff. IIIte Beilage, nach Goguet), als vorwärts der Seehandel, der an die Stelle des phönizischen tritt, von Miletus und Phocaea aus, theils die am Periplus des schwarzen Meeres gelegenen Küsten colonisirend (das alte und heutige Sinope, Kersch, Kaffa, Olbia u. s. w. s. Peyssonel *Observations historiques et géographiques sur plusieurs peuples, qui ont habité sur le bord du Pont Euxin* p. 97. ff. und die Aufzählung der miletischen Colonien in Rambachs Schrift *de coloniis Milesiorum*), theils nach Hesperien schiffend und bis durch die Säulen des Hercules dringend, s. I. M. Gesner *de nauigationibus extra columnas Herculis*, theils die ägyptischen Küsten unter den Psammetichiden befahrend, wovon oben in einer Anmerkung gesprochen worden ist S. 27 ff. Aus Lydien und Phrygien liefs Aristoteles schon einen Erfinder der Malerei stammen, wie uns Plinius in dem freilich sehr dunkeln und fragmentarischen Satz: Gyges Lydus picturam in Aegypto inuenit" VII, s. 57. andeutet. Homer kennt schon eine Mäonische Purpurfärberin und zeigt uns hier den Stammbaum der späterhin so berühmten Milesischen Purpurfärbereien und Teppichfabriken (die wieder nur an die Stelle der phönizischen traten). Homer kennt ferner auch schon die farbigen Figuren in Teppichen und Geweben, (das *opus phrygionium* der spätern Zeiten) wenn er uns ins Gynaeceum der Helena nnd Andromache führt Iliad. III, 125. XXII, 440. Sage man also immer, Homer habe von der Malerei noch nichts

gewufst. Ohne eine Vorzeichnung und eine Vorstellung, diese Zeichnung mit Farben auszufüllen, ist dieses ἐμπάσσειν, (ἐμποικίλλειν, wie es die Scholien erklären,) der Weberinnen gar nicht gedenkbar und diefs setzt durchaus Kunde der Malerei, wenigstens in den Zeiten der Homerischen Sängerschule in Ionien im 8ten Iahrhunderte vor Chr. schon voraus, wie noch neuerlich Levesque in seiner Abhandlnng über die Malerei der Griechen, *Mémoires de l'Institut national, Littérature et beaux arts* T. I. p. 385. f. sehr richtig bemerkt und damit die alte Ueberlieferung von der attischen Philomele, die ihren Unfall in einen Teppich stickt, verglichen hat. Diefs ungefähr um dieselbe Zeit, wo Candaules das famöse Bataillenstück des Bularchus kauft, eine frühe Kunsterscheinung, die durch diese Zusammenstellung wenigstens etwas von ihrem Unglaublichen verliert. Nun beginnt die Baukunst ihre Wunderwerke, wobei ohnstreitig die drei grofsen asiatisch-griechischen Eidgenossenschaften, deren herrlichste Blüthe wir im Panionium, κοινὸν τῶν Ἰώνων, bei Mycale erblicken, mannigfaltig einwirkten. Die ionische Säule in ihrer ganzen Herrlichkeit ist gleichsam die letzte Blüthenknospe dieser Kunst. Das Artemisium zu Ephesos (aller ionischen Städte gemeinsamer Tempel, S. St. Croix *sur les gouvernements fédératifs* p. 152.) und das Heraeum zu Samos werden gebaut und so entwickelt sich auch hier in der Baukunst jeder andere Zweig der bildenden Künste. So wie die Samische Göttin früh Malereien zur Ausschmückung ihres Tempels und später sogar eine eigene Pinakothek hatte, so auch die Ephesische. Man denke an Calliphons des Samiers Bataillenstück für den Tem-

pel zu Ephesus mit der Eris (also alt symbolisch) beim Pausan. V, 19. p. 82. Merkwürdig ist es, daſs das schönste Roth, die unentbehrlichste Farbe für die früheste Monochromen- und Wandmalerei, der Zinnober, am frühesten im Cilbianischen Gebiet am Cayster ohnweit Ephesus aus dortigen Quecksilberminen gefördert wurde, S. Plin. XXXIII. s. 37. und Vitruv. VII, 8. „primum memoratur inuentum in agris Ephesiorum Cilbianis." Von Ionien gingen nun auch die ersten Metallgüsse und Sculpturen aus, die aber alle schon groſse Fertigkeit und Fortschritte in den bildenden und zeichnenden Künsten voraussetzen. Können wir auch die einzelnen Einwanderungen der ionischen Kunst in das eigentliche Griechenland nicht mehr bestimmen, so zeigen sich doch mannigfaltige Spuren davon. Vergl. Gillie's *History of Greece* T. II. p. 296. *ed. Basil.* oder mit Blankenburg's Anmerkungen in der Uebersetzung Th. II, S. 298. ff. und Meiner's *Geschichte der Wissensch.* Th. I, S. 37. —42. Von Ionien aus wurde Delos bevölkert, S. Sallier histoire de l' Isle de Delos in den *Mémoires de Litérature* T. III, p. 376. f. Delos aber wurde früh schon ein Marktplatz und Stapelort eleganter Geräthschaften und Bronzearbeiten. Aegina und Corinth, zwei Hauptsitze der alten griechischen Kunst im Mutterlande, standen in ununterbrochenem Wechseleinfluſs mit Samos, der ältesten Pflanzschule dädalischer Männer. Wenn sich, nach Pausanias VI, 29. schon aus der 33. Olympiade zu Olympia im Schatzhause ionische Säulen befanden, die doch höchst wahrscheinlich dem Tempelbau zu Ephesus ihre schlankere Bildung verdankten, (Plin. XXXVI, s. 56. Vitruv. IV, 1.) so ist dieſs eine

neue Spur frühen Verkehrs mit dem Mutterlande. Als die Lydischen Könige Alyattes und Crösus dem Gott zu Delphi prächtige Weihgeschenke schickten, mufsten ionische Künstler sie verfertigen, Herodot I, 25. 51. Die Samische Künstlerfamilie, Rhöecus mit seinen Söhnen Telecles und Theodorus, und der Chier Glaucus verherrlichten sich dadurch. Aber um eben diese Zeit lastete die Uebermacht der letzten lydischen Despoten so schwer auf Ioniens kunstreichen Küsten, (zwischen der XL.— LIX. Olympiade, 619.—562. v. Chr. G.) dafs von nun an auch die nur in Freiheit gedeihende Kunst theils nach Sicilien und Grofsgriechenland, theils in die ruhigern Sitze des Mutterlandes auswanderte. So flüchtete sich, wahrscheinlich noch im 7ten Jahrhunderte, bei der ersten Bedrückung der lydischen Despoten (S. Heyne *Antiqu. Aufsätze* I, 114. *Artium tempora* p. 359.) der aus Magnesia am Mäander gebürtige, ionische Erzbildner Bathycles nach Sparta und schuf dort nebst der colossalen Bildsäule des Apollo Amyclaeus das reichgeschmückte Werk, den Thron aus Cedernholz mit einer Fülle erhaben geschnitzter Bildwerke daran, die schon einen grofsen Reichthum an Compositionen und beinahe den ganzen Kunstkreis der spätern griechischen Plastik und Malerei umfassen, wie uns Heyne in seiner lehrreichen Abhandlung darüber gezeigt hat. Durch das Bild der Diana Leucophryne beurkundete er auch hier sein ionisches Vaterland. Um die 50. Olympiade kamen Dipoenus und Scyllis, gebürtig aus Creta, aber wahrscheinlich zu Samos oder Ephesus gebildet, nach Sicyon, und stifteten dort die erste Bildnerschule, aus welcher die Erzgiefser Doriclides, Medon, Dontas, Tectaeos und Angelion

hervorgingen. Etwas früher blühete zu Chios die Künstlerfamilie des Malas, dessen Urenkel Bupalus und Anthermus in die 60. Olympiade gesetzt werden. Vergl. Heyne *artium tempora* p. 355. ff. Die letzte Blüthe dieser frühen ionischen Kunst ist das Zeitalter des Polycrates zu Samos. Aber gewifs blieben noch immer auch während der ionischen Kriege Künstlerfamilien genug in jenen Gegenden. War nicht Polygnots Vater Aglaophon, der die Nike zu Smyrna gebildet haben sollte, S. Scholien zu Aristoph. Au. 575., auch ein Thasier? Wäre die Ode Anacreon's auf sein Mädchen (Od. 28.) ächt, so hätte es damals auch schon eine berühmte Schule der encaustischen oder wenigstens der Wachs-Malerei in Rhodos gegeben. Denn er redet den Maler als König der rhodischen Kunst (῾Ροδίης κοίρανε τέχνης) an. Allein die ganze Ode trägt zu viele Spuren späterer Nachbildung, als dafs sie hier zum Beweis gebraucht werden könnte. Sie müfste wenigstens vor dem 2ten Iahre der 64. Olymp. gedichtet seyn, wo der Teische Sänger zum Hipparch nach Athen kam, wie wir aus Plato's Hipparch. T. II, p. 228. C. *Steph.* wissen. Nun aber geschieht der späterhin allerdings sehr blühenden, und unter Protogenes auf ihre höchste Spitze gebrachten rhodischen Malerschule in so früher Zeit nirgends Erwähnung. Wer sieht nicht, dafs diese Ode erst in jene spätern Zeiten fällt! Der rhodischen Kunstfertigkeit *im Allgemeinen* geschieht die erste Erwähnung in Pindar's VII. Olymp. 92.—96., die zur 79. Olymp. gedichtet ist! Erst nach Lysander wird Rhodus mächtig. Vergl. Iacobs *über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken* S. 16.

II) Malerei im westlichen Griechenland bei den Sicilioten und Italioten. Hier muſs für's erste der Begriff von Magna Graecia fest gestellt werden. Erst bezeichnete diese Benennung nur die Colonieen an dem Meerbusen von Tarent. Später auch die Colonieen an der Westküste bis Neapel hinauf. Ob die μεγάλη Ἕλλας auch zuweilen Sicilien umfaſste (wie z. B. auch Gillies behauptete *History of Greece* T. I, p. 177. T. II, p. 146.), so wie umgekehrt im Mittelalter Unter-Italien auch mit Sicilien hieſs, ist noch immer nicht hinlänglich erwiesen. Die Stelle des Strabo VI, p. 389. A.. die auch du Theil *Géographie de Strabon* T. II, p. 292. so verstanden haben will, daſs Strabo Sicilien mit gemeint habe, spricht wirklich nur vom untern Italien. Sollte Sicilien mit begriffen werden, so sagte man οἱ ἔκτος Ἕλληνες, Herodot VIII, 47. Die etwas weitschweifige Diatribe des Mazocchi „de magna Graecia" in seinem Commentar *ad tabulas Heracleenses* p. 9. — 63. ist noch immer das brauchbarste über eine Sache, worüber Martorelli, Paoli, Ignarra und andere Neapolitaner groſse Controversen geführt haben. Die Zeit der Anlage der meisten Colonieen fällt zwar später, als die der kleinasiatischen, etwa zwischen 750 — 650 v. Chr., aber an Macht, Luxus, Kunst thaten sie es bald den Ioniern gleich, und als Ionien und die Inseln dem Reiche des Crösus und Cyrus unterlagen, blühete hier noch Wohlstand in üppigster Fülle. S. die kurze, aber gehaltreiche Uebersicht in Heeren's *Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums* S. 207. 2te *Ausgabe*. Die wahre Quelle des fast unglaublichen Wohlstandes und der groſsen Bevölkerung dieser

Coloniestaaten, die in allen ihren blühendsten Colonieen *dorischen* Ursprungs waren, findet Gillies mit Recht in der milden aristocratischen Form, die sich von den democratischen Stürmen und Factionen der griechischen Mutterrepubliken frei erhielt, *History of Greece* T. II, p. 147. — 152. Auch die weisere Gesetzgebung trug viel dazu bei. Bentley trieb in seiner *Dissertation on Phalaris Epistles* den Scepticismus gegen die noch übrigen Bruchstücke der italischen Gesetzgeber viel zu weit und ist in mehrerem von Heyne gründlich zu Recht gewiesen worden in seinen 15 Prolusionen *de ciuitatum Graecarum per Magnam Graeciam et Siciliam institutis et legibus* in den *Opusculis Acad.* T. II. Gewöhnlich nimmt man an, die grofsgriechischen Staaten hätten erst durch Auswanderungen ionischer Künstler um die L. Olympiade ihre erste Kenntnifs von Künsten und Geschmack erhalten. Allein es lassen sich doch weit früher ganz unzweideutige Spuren davon entdecken. Daedalus beschliefst seine Kunstlaufbahn in Sicilien, wo man viele seiner Werke zeigte. S. was Diodor aus dem Ephorus berichtet IV, 78. p. 321. Diefs deutet auf sehr frühe Kunstbestrebungen in dieser Gegend. Lesenswerth ist in dieser Rücksicht die kleine Schrift von Bianconi: *Parere intorno à una medaglia di Siracusa.* Bologna, 1763. Die Reihe der Münzen von Gela ist hier sehr lehrreich. Was Lévesque in einer Abhandlung *Progrès successifs de la Peinture* in den *Mémoires de l'Institut* T. I, p. 400. gegen Bianconi erinnert, ist unbedeutend. Dasselbe, was von Sicilien gilt, gilt auch von Grofsgriechenland. Man erinnere sich an die zahllosen Luxusbedürfnisse der weichlichen Tarentiner,

die so viel Festtage hatten, als Tage im Iahre (die Stellen hat schon Cluuerius gut gesammelt *Ital. Antiqu.* p. 1229. vergl. Heyne *Opuscc.* II, 226.) und in Kunstfabriken mit den vorzüglichsten im eigentlichen Griechenland wetteiferten (z. B. in den Schäften der Candelaber selbst die Aegineten übertrafen, nach Plinius XXXIV, 6. mit dem gelehrten Commentar in den *Lucerne e Candelabri d'Ercolano* p. 326. f.) Man denke an die Macht von Croton, Sybaris, Tarent lange vor Pythagoras Ankunft in jenen Gegenden um's Iahr 540., an die Gymnastik der Crotoniaten, die also auch bei ihnen die Mutter der Graphik und der Idealisirung der menschlichen Gestalt wurde (S. Ignarra *de palaestra Neapolitana* p. 122. ff.), und an den frühen Handelsverkehr der Sybariten mit den Milesiern Herodot VI, 21. mit Wesseling's gründlicher Erörterung p. 448, 67. Heyne *Opuscc.* II, 34. Besonders waren die mit Figuren durchwebten grofsen Teppiche und Prachtgewänder hier zu Hause, deren Verfertigung stets gewisse Kunstkenntnisse und Regeln der Zeichnung voraussetzt, wenn sie, wie wir aus des vorgeblichen Aristoteles *de mirab. auscult.* c. 99. p. 201. *Beckm.* Erzählung von dem Teppich des Sybariten Alcisthenes, den später Dionysius den Carthagern für 120 Talente verkaufte, genau wissen, nicht blofs Thierarabeske, sondern auch mythische und historische Figuren in dramatischem Verein aufstellten. Vergl. Schweighäuser zu Athen. (XII. p. 541. A.) T. VI, p. 477., wo diese Stelle richtig erklärt wird. Wie edel und grofs mufste der Kunstsinn der Posidoniaten seyn, als sie jene Tempel erbaueten, die noch heute von jedem Reisenden angestaunt werden! Denn wenn

auch Posidonia nicht so früh von den Sybariten gebaut worden seyn kann, als manche behaupten (vergl. Mazocchi *ad tabb. Heracl.* p. 509. ff.), so fällt die Epoche dieser Tempel doch gewifs vor der 67. Olympiade oder 510 Iahre v. Chr., wo Sybaris zerstört wurde (S. Fea zu Winckelmann's *Storia* T. III. p. 470. ff. Heyne *Opuscc.* II, 264.) Und wenn auch d'Hancarville theils in seiner Abhandlung vor den *Antiquités Etrusques*, oder der Hamiltonischen Vasensammlung T. IV, p. 194. ff. theils in den *Recherches*, in seinen Schlüssen aus den alterthümlichen und doch schon gut ausgeprägten Münzen von Paestum (S. Eckhel *Numi vet. anecdot.* T. I, p. 40. Tab. III, 20.) vielleicht zu viel folgert und überhaupt seiner Phantasie einen viel zu grofsen Spielraum läfst: so ist doch in der Numismatik überhaupt für die frühe Kunstbildung dieser Italioten und Sicilioten ein vielfacher Beweis zu finden, worüber schon Eckhel nach Torremuzza mehrere feine Bemerkungen gemacht hat. Man bedenke endlich, dafs die meisten alten Käfersteine, die man sonst so gern für etrurische Arbeit ausgab, in diese Gegenden von Grofsgriechenland und Sicilien gehören, und man wird die Behauptung nicht mehr so ungereimt finden, dafs uns auf den Vasen, die in diesen Gegenden ausgegraben wurden, *zum Theil* Malereien von mannigfaltiger Composition und grofsem Ausdruck aus einer Zeit erhalten worden sind, wo das eigentliche Griechenland noch sehr arm daran war. Dahingegen zu der Zeit, wo im eigentlichen Griechenlande die Malerei ihren höchsten Gipfel erstieg, hier von vielen der blühendsten Städte das ἐκβαρβαρῶσθαι galt, was dort Aristoxenus beim Athenaeus XIV, p. 632. A. (T. V,

p. 291. *Schweigh.*) von den unter die Römer gerathenen Posidoniaten sagt, und Strabo VI, p. 389. B. mit wenigen Ausnahmen von dem ganzen Grofsgriechenland gebraucht. Uebrigens müssen aus dieser frühern Kunstblüthe in Grofsgriechenland auch wohl manche Räthsel in den Berichten des Plinius über die *frühe* Kunst in Italien XXXV. s. 6. „iam absoluta erat pictura etiam in Italia" und was über den tuscanischen Kunststil gefabelt worden ist, Aufschlüsse erhalten. Nur vergesse man nicht, das weise Urtheil des trefflichen Lanzi in den *Notizie preliminari* am Ende des zweiten Theils seines *Saggio* p. V. zu vergleichen.

III) Malerei im Mutterlande. Sicyon, Corinth, Aegina, Athen. Erst mit den Persischen Kriegen erblüht die Kunst in dem eigentlichen Griechenland, wo jedoch in Sicyon und Corinth sehr alte Kunstschulen und Fabriken für Gefäfse (τὸ Κορινθιουργὲς) und andere transportable Artikel zum Handelsverkehr angenommen werden müssen, so wie zu Aegina und auf der Insel Delos Bronzegiefsereien besonders für Dreifüfse, Pokale und Candelaber. Bekanntlich entstanden die ersten Bildwerke aus spitzkeglichten, säulenförmigen Idolen, bald colossal gestaltet, wie der amycläische Apollo, bald als kleine Bildchen, Penaten, Laren (Pataeci). Diese ganze Klasse meisterhaft behandelt von Zoega *de Obeliscis* p. 208. — 228. Als die *daedalische* Kunst diefs immer mehr ausbildete, bekam die Sculptur auch mehr Spielraum. Alle Götterbilder waren und blieben rein plastische Werke, Statuen in Holz, Terra Cotta, Metall, Stein. Die Adoration der Gemälde war weit spätern Zeiten aufbewahrt, und alles, was Ansaldi in seiner ge-

lehrten Compilation *de sacro apud Ethnicos pictarum tabularum cultu* (Venet. 1753.) besonders cap. VIII, p. 76. ff. aus Pausanias, Lucian u. s. w. von gemalten Götterbildern aufstellt, gehört in spätere Zeiten der Kunst und beweiſst nur, daſs hie und da auch ein Gemälde von einer Gottheit, gewöhnlich als Votivtafel, aufgestellt, keineswegs aber, daſs es, wie die Statue, durch Opfer geehrt und als eigentlicher Bewohner des Tempels angesehn wurde. Bei der innigen Verbindung der Religion mit der Kunst muſste dieſs der Malerei früh schon, als einer der Plastik und Torevtik untergeordneten Kunst, in so fern nachtheilig werden, daſs sie überal nur verzierend erschien. S. Winckelmann *Gesch. der Kunst* IV, 1. 29.—31. (*Werke* IV, 28. ff. was Ansaldi dagegen einwendet, hält nicht Farbe). Es kehrte sich also da um, und die Malerei der Alten blieb auch in so fern ein Gegensatz der neuern, daſs hier das Christenthum bloſs aufs Bedeutende und Belehrende sehend und durch die Gemälde höherer Andacht entzündend, sich diese als die geistigere Kunst früh schon im christlich-griechischen Cultus ganz zueignete. Vergl. Iakobs *über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken* S. 74. Wohl aber bemalte man schon in den frühesten Zeiten jene unförmlichen Götterbilder aus Thon und Holz, vor allem und wohl lange ganz allein mit Röthel, Mennige und andern rothen Farben. Man denke nur an den „Iupiter fictilis in Capitolio, miniari solitus“ Plin. XXXV, s. 45. vergl. mit dem Fragment des Verrius ebendaselbst XXXIII, s. 36. Die Stellen der Alten haben schon La Cerda zu Virgils Eclogen VI, 22. und Brockhuys zu Tibull II, 1. 55. Welch ein Unterschied zwi-

schen einem so roth angepinselten Bacchusklotz, wie ihn etwa Pausanias zu Phigalia oder Phelloe sah, und dem Bacchus des Malers Aristides von Theben (um die CXII. Olympiade), den, der Zerstörung Corinths entronnen, Strabo noch im Tempel der Ceres zu Rom bewunderte VIII, p. 584. C. Als man aber auch vom Holz und Thon zum Marmor geschritten war, vergaſs man die Malerei noch nicht ganz bei den Statuen. Schon das war Streben nach Farbenwechsel, daſs man die elfenbeinernen Statuen mit wirklichen Peplis oder mit Gewändern, die aus Gold getrieben waren, umlegte. So half der Maler Panaenus seinem Cousin, dem Phidias, den Olympischen Iupiter mit Schmelzfarbe auszieren. Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 217. Ein Uebergang von dem Elfenbein zum Marmor waren die Statuen, deren Tronk aus Holz, die Extremitäten aber von weiſsem oder schwarzem Marmor waren (die ἀκρόλιθοι). Es kommen aber auch ausdrücklich Statuenanmaler (οἱ τοὺς ἀνδρίαντας γράψαντες) vor, und zuletzt malte man wenigstens die Augen oder setzte sie nach malerischem Effekt in Bronze- und Marmorbilder ein. Winckelmann *Storia* T. II, p. 39. ff. *Fea.* Vergl. *Andeutungen* S. 87. Nun malte man auch die Frisen der Tempel und die Reliefs an den Tympanis (ἀετοῖς) der Tempel, wie die 92 Metopen vom Parthenon beweisen. S. Millin *Monumens inédits* T. I, p. 43. ff. So auch die Gallerieen und die Vorhallen (Leschen) der Tempel. Aber in allen diesen ist doch die Malerei der Plastik stets untergeordnet und dienstbar gewesen. Uebrigens sind für die Geschichte der Malerei im eigentlichen Griechenland folgende Punkte von groſser Wichtigkeit: a) Die zerstörende Wuth der Perser, als sie

unter Xerxes (Olymp. LXXV, 2. v. Chr. 479.) alles bis an den Isthmus überschwemmten und alle Tempel ausplünderten und verbrannten, muſs von unberechenbaren Folgen auch für die Incunabeln der griechischen Malerei im Mutterlande gewesen seyn. Viele von den alten Bildsäulen, die Pausanias erwähnt und die Polemon und andere Exegeten in eigenen Werken beschrieben, können nur durch ein halbes Wunder gerettet worden seyn. Viele wurden von den Persern fortgeschleppt, so wie die Bronzebilder des Harmodius und Aristogiton, von Antenor gemacht, die erst Alexander nebst vielen andern aus Susa zurückschickte. Arrian III, p. 196. VII, p. 483. *ed. Blanchard.* Vergl. Meursius in *Ceramico gemino* c. 10. p. 27. Wie viele aber von den schon vorhandenen zu Grunde gingen, zeigt die merkwürdige Stelle beim Thucydides vom Bau der Mauern in Athen I, 93. wo es heiſst, man habe Spitzsäulen mit eingemauert und λίθους εἰργασμένους. Der eine von den Scholiasten erklärt es für Steine mit Bildwerken, Reliefs, und las also gewiſs richtiger ἐπειργασμένους. (S. über die Bedeutung dieses Wortes Heyne *antiqu. Aufsätze* I, 14.) Wie groſs muſste also schon im alten Athen die Zahl von Sculpturen seyn! Allein die Malereien waren weder so transportabel, noch so geachtet, als die Bronzebilder, noch so dauerhaft. Daher konnte Pausanias ältere Malereien hier nirgends finden noch erwähnen. Demohngeachtet beweiſst b) die bekannte Stelle von dem Venusgemälde in Corinth, worauf auch die Hierodulen (oder die der Göttin geweihten Buhlerinnen) die Göttin anflehend mit angebracht wurden, beim Athenaeus XIII, p. 573. oder c. 32. p. 71. *Schweigh.*, daſs gleich nach dem

Persischen Kriege es dort Maler geben mufste, die ein so grofses Gemälde mit lauter Porträtfiguren ausführen konnten. Aber mit Polygnotus, der bei seinem Vater in Thasos, nicht auf dem eigentlichen Continent, die Kunst gelernt hatte, beginnt erst in Athen eine Schule von Malern, die Plutarch in Pericle c. 12. T. I, p. 396., was wohl zu bemerken ist, mit den Färbern und Stickern oder Emaillekünstlern (ζωγράφοι, βαφεῖς, ποικιλταὶ) zusammenstellt.

* Nach Plinius Bestimmung fiele Polygnots Zeitalter blos vor der 90. Olympiade oder vor 420 v. Chr. Vergl. Heyne *Artium tempora* p. 375. Allein dann wäre er völliger Zeitgenosse des Phidias und Polyclets gewesen und seine alterthümliche Rohheit stünde in gar zu grellem Abstande gegen die vollendete Schönheit der Plastik, wenn man auch dieser immer einen grofsen Vorsprung zugesteht. Darum mutmaafsen die Weimarischen Kunstfreunde in der *Jenaischen Literatur-Zeitung* 1805. III. Band, *Einleitung* p. III. IV. mit vielem Scharfsinn, dafs Polygnots Zeitalter um 50 Iahre höher zu setzen sei. So müfste man seine berühmtesten Gemälde zu Athen und Delphi schon nach der 80. Olympiade ansetzen.

b) Neuere Literatur.

Der Kern aller literarischen Untersuchungen über die Malerei der Alten bleibt Plinius. Und mit Dank müssen wir auch das Mangelhafte annehmen. So dachte der treffliche Archaeolog, Graf Caylus, dessen sinnreiche, auf gute technische Vorkenntnifs gegründete Erläuterungen des 35sten Buchs in eigenen Abhandlungen, die sich im 19., 25. und 30. Band der *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions* befinden, bis jetzt noch immer das beste Hilfsmittel

für kunstforschende Leser des Plinius blieben, verglichen mit dem, was er in seinem *Recueil* T. III, p. 107. — 12. T. IV, p. 219. — 23. u. s. w. durch sinnliche Belege erörtert hat und was wenigstens bei der deutschen Ausgabe seiner Abhandlungen nicht hätte übersehn werden sollen. Hier trüben keine Aegypter und Etrurier seinen Blick. Aber das Urtheil eines Kenners (*Winckelmann und sein Jahrhundert* S. 444.) „die Vorurtheile einer manierirten Malerschule wirkten nachtheilig auf seinen Geschmack und Kunstsinn" findet gerade bei diesen Abhandlungen oft seine Anwendung. Man denke nur an seine Restaurationen der Polygnotischen Lesche-gemälde, und an die von Lessing scharf, aber nach Verdienst gewürdigten *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide.* Paris 1757.8. Doch sieht man auch in jenen Abhandlungen, die nach verschiedenen Zwischenräumen geschrieben sind, mit Vergnügen die Fortschritte des Kenners. Wie sehr hat er in der zweiten, T. XXV, p. 152. ff. schon seine Bewunderung von dem Plinius herabgestimmt! Falconet's Commentar in der *Traduction des XXXIV. XXXV. et XXXVI. Livres de Pline l'ancien, avec des notes,* (à la Haye 1773. 2 Vol.) ist voll absprechender Urtheile und ermangelt aller critischen und philologischen Unterlage, verdient aber doch, wo der Künstler spricht und dieser bei Caylus in die Schule gegangen ist, verglichen zu werden. (Ueber die Literatur dieser Falconetschen Uebersetzung, wogegen Mengs Bemerkungen schrieb, vergl. Fuhrmann's *Handbuch der römischen Literatur* II, 514.) Man vergleiche auch seine *Oeuvres divers.* (Lausanne 1781. 5 Vol.) im 3ten Bande. Eben so

absprechend und ungründlich, aber blendend durch schneidende Urtheile, sind die Abschnitte über die Malerei der Griechen bei de Pauw in seinen *Recherches philosophiques sur les Grecs* T. II, p. 67. — 102. Die Idee, daſs auser dem eigentlichen Griechenland schon früher treffliche Versuche in der Malerei gemacht worden wären, schwebte dunkel dem Chevalier d'Hancarville vor, als er seinen *Discours préliminaire* vor dem 3ten und 4ten Theil des ersten Hamiltonischen Vasenwerkes (Florenz 1767. ff.) verfertigte, der dann auch in England noch besonders abgedruckt und dort eine Zeitlang sehr belobt worden ist. Aus dieser Idee lieſse sich wohl noch etwas besseres machen, als jene phantastische Zusammenstellung meist unhaltbarer Behauptungen. Eine vielbenutzte Quelle für allerlei Kunstsprecher waren von jeher die Werke *della pittura antica, di Carlo Dati*, Fir. 1667. 4. und ebendesselben *Vite di Pittori antichi*, Fir. 1667. 4.) der dritte Theil, welcher einen alphabetischen Catalog der Künstler und Kunstwerke enthalten sollte, ist unsers Wissens nie erschienen. Dati war nicht ohne critischen Sinn für seine Zeit und hatte selbst viel Varianten zum Plinius gesammelt. Immer sind seine zwei Bücher das Beste, was wir aus dem XVII. Iahrhunderte haben und viel geordneter, als H. Iunius weitschweifige, mit Ungehörigkeiten beladene Compilationen *de pictura Veterum*, wo nur der als zweiter Theil angefügte Catalogus Artificum bleibenden Werth hat und vor allem eine neue Auflage verdiente. Dem Dati folgt z. B. Vincenzo Requenno, welcher in seinen *Saggi sul ristabilmento dell' antica arte de' greci e romani pittori* (Parma 1787. 2 Vol. in 8. 2te Aus-

gabe,) im ersten Saggio p. 1. — 146. eine breite Geschichte der griechischen Malerei ausgesponnen hat, durchwebt mit Irthümern. Es lieſse sich freilich aus Joannis Schefferi „Graphice, id est, de arte pingendi liber singularis“ Norimb. 1669., einer für damalige Zeiten sehr verständig geordneten Materialiensammlung, die Hardouin in seinem Commentar zum Plinius undankbar geplündert hat, (Schäffer hatte in seiner Iugend selbst gemalt,) und aus dem Fuesly der alten Kunst, aus Henr. Iunii *Catalogo Artificum Veterum* (der 2te Theil seines Werks *de pictura Veterum*, Roterod. 1694. fol.) mit Hilfe der neuen Critik und Entdeckungen etwas ganz anderes schreiben, als A. Riem in seinem bloſs durch Calau's Wachssudelei und des Directors B. Rode Kunstphantasieen veranlaſsten, sehr einseitigen und unkritischen Buche *über die Malerei der Alten*, (Berlin 1787. 4.) oder, die neueste Erscheinung in diesem Fache, Ioh. Iac. Grund's (eines in Prag privatisirenden Malers) *die Malerei der Griechen, oder Entstehung, Fortschritt, Vollendung und Verfall der Malerei, ein Versuch* (Dresden, Walther, 1810. 11. 2 Bände in 8.) dessen löbliches Bestreben, alles zu erschöpfen, nur oft in Weitschweifigkeit ausartet, hie und da jedoch, besonders über die Enkaustik und wegen der Vergleichung mit neuen Kunstversuchen nicht ohne Nutzen nachgelesen werden kann, uns bisher geliefert haben.

Immer ist das, was Winckelmann in seiner Kunstgeschichte über die Malerei gesagt hat, theils S. 241. ff. (*Werke* Th. IV, S. 28. ff.) theils S. 557. —597. *Wiener Ausgabe* (*Storia* T. II, p. 52. ff. *Fea*) noch volgiltig und selbst in seiner Unvolständigkeit

ehrwürdig. Die Malerei lag dem Priester der plastischen Schönheit eigentlich etwas auser dem Wege und er hat diesen Theil offenbar vernachlässigt. Ihm gebührt indefs das Verdienst, zuerst, theils in seinem Sendschreiben über die Herculanischen Entdeckungen und in den Briefen an Bianconi, theils anderswo, den Werth der Herculanischen Gemälde, die er in ihrer ersten Frischheit nach der Ausgrabung betrachtete, gerecht gewürdigt zu haben. Noch ist darüber nichts gründlicheres gesagt worden. Er wies zuerst den vorgeblich etrurischen Vasen das alte griechische Kunstgebiete an. S. *Winckelmann und sein Iahrh.* S. 447. Vergl. Meyer zu Winckelmann's Kunstgeschichte in den *Werken* Th. III. S. 459. ff. Der nach Winckelmann erst lebhafter erregte, in Frankreich, Italien und Deutschland mit sehr ungleichen Waffen geführte Streit über das Wesen und die vorgebliche Wiederherstellung der Enkaustik oder Wachsmalerei hat diesen Theil der Kunstgeschichte wenig gefördert. Neuerlich ist für diefs Fach der Archäologie mehreres unter uns geschehen, was mit Dank erkannt werden mufs. Hirt unterhielt die Academie der Wissenschaften in Berlin mit drei Vorlesungen, die auch einzeln ins französische übersetzt erschienen sind: 1) *sur les différentes méthodes de peindre chez les anciens,* vom Iahr 1799. 27 S. in 4. Hier ist eine kurze Geschichte nach den Hauptepochen entworfen und der Unterschied zwischen Wachs- und Temperamalerei, Griffel- und Pinselgemälden bestimmt worden. 2) *A quel point les anciens ont-ils possédé l'art de la peinture?* im Ianuar des Iahres 1802. 21 S. in 4. Hier wird den Alten wenigstens die scenographische Perspective vindicirt, ihr Colorit,

Harmonie, Ton und Helldunkel dem Vortrefflichsten der neuern Kunst zur Seite gestellt, und ihre Meisterschaft in Anordnung und Gruppirung dargethan. 3) *Sur les couleurs dont les anciens se servoient pour peindre*, im November desselben Iahres 1802. 22—41 S. in 4. Auser der technischen Untersuchung über die Farben werden die Stellen des Plinius über den Ialysus des Protogenes, und die Linie, mit welcher Protogenes und Apelles stritten, erläutert. Man mufs dem kundigen, vielgeübten Kunstkenner den gröfsten Dank wissen, dafs er über viele ziemlich räthselhafte Punkte mit Scharfsinn ein bestimmtes Urtheil auszusprechen und dadurch neue Untersuchungen einzuleiten sich entschlofs. Einen geistreichen und gehaltvollen Ueberblick der Fortschritte der Malerei nach Plinius gab Fr. Meyer in einem Beitrag zu v. Göthe's *Farbenlehre*, der die Aufschrift führt: *Hypothetische Geschichte des Colorits der griechischen Maler nach Plinius* Th. II, S. 69.—106. Wie trefflich entwickelte hier ein Meister aus wenigen fragmentarischen Urkunden das, was aus der Gleichzeitigkeit anderer bildenden Künste und nach den Entwicklungsgesetzen menschlicher Kunstbestrebungen überhaupt nothwendig folgt, auch auser dem Gebiete des Colorits, wovon hier eigentlich nur die Rede seyn konnte. Umfassender für alle Theile der alten Malerei ist eben dieses Meisters Zergliederung des Kunstwerths der aldobrandinischen Hochzeit in der, Böttiger's *Aldobrandinischer Hochzeit* (Dresden, Walther, 1810.) beigefügten Abhandlung, besonders von S. 181. an, wo über Beleuchtung, Colorit und Gruppirung die feinsten Bemerkungen mitgetheilt werden.

Vorzügliche Erwähnung verdient aber auch noch eine im damaligen Nationalinstitut vorgelesene Abhandlung des gelehrten Uebersetzers des Thucydides, Pierre Charles Lévesque *sur les progrès successifs de la peinture chez les Grecs*, im Iten Theil der *Mémoires de l'Institut national*, *Littérature et beaux arts*, p. 394. — 470. Wenn auch vielleicht von vorn herein die ersten Elemente und Fortschritte der Kunst etwas zu fein gespalten und von einander getrennt worden sind, so erblickt man doch überal den Mann von unbefangenem Urtheil und Geschmack, der aus den Quellen der Griechen und Römer selbst schöpfte, und was am Schluſs über die Theile der Malerei, worin die Alten ohnstreitig viel weiter waren, als die neuern, Reinheit der Zeichnung, Genialität der Erfindung, Wahrheit der Charakteristik, Harmonie der Farbentöne u. s. w. gesagt ist, wird kein Unparteischer übertrieben finden und dem *französischen* Kunstrichter doppelt anrechnen. Wie wahr sind die Worte: „Nous condamnons les anciens dans tous ceux de leurs ouvrages, où ils ont cherché la simplicité, lorsque nous ne cherchons que l'éclat et la pompe; lorsque, dans tous les genres, nous montons sur des échasses pour nous faire grands. *Leur règle d'espacer les objets en peinture et en bas-reliefs*, *tenoit à une autre maxime*, *celle de chercher surtout la beauté et de la montrer dans les développemens des figures.* Attachés surtout à la pureté de trait, au choix exquis de formes ils n'auroient pas consenti, comme nous, à sacrifier des parties considérables d'une figure en les cachant derrière une autre, qui l'avoisinoit. Ainsi dans leurs ouvrages chaque figure se détachoit nettement sur le fond et se distinguoit

dans toutes ses parties. Les anciens n'auroient pas, ainsi que les modernes, regardé comme de beaux tableaux des ouvrages dans lesquels aucune tête n'a de beauté, dans lesquels toutes les figures sont estropiées cet.

c) Urtheile.

Um zu lernen, wie man in gediegener Kürze ein vollendetes Urtheil über die Fortschritte der alten Malerei aufstellen könne, darf man nur die vortreffliche Stelle eines vollendeten Kunstrichters, des Quintilians studiren, Instit. Orat. XII, 10. 3. — 6., die daher auch Göthe in seinem *Winckelmann und sein Iahrhundert* S. 414. f. und Pardo di Figueroa mit vollem Rechte aufnahmen. Man kennt den Streit, der mit so lächerlicher Verbitterung unter Ludewig XIV. über den Vorzug der Neuern und Alten von Pelisson, Perrault u. s. w. geführt wurde. Da mufste auch die alte Malerei viel Schimpf und Unrecht erdulden. S. Blankenburg's *Zusätze zu Sulzer* Th. III, S. 563. Das Zeughaus für alle diese ungewaschenen Vergleichungen waren die *Pensieri diversi d'Alessandro Tassoni* X. 19. p. 629. — 637. Besonders diente der gänzliche Mangel der Perspective zum Vorwurf, den man den Alten machte. In neuern Zeiten hat man schon durch die Analogie mit den übrigen bildenden Künsten das Unstatthafte dieser Herabwürdigung eingesehn. Vergl. Algarotti *Lettere sopra la pittura* in den *Opere d'Algarotti* T. VI, p. 57. ff. Raph. Mengs Urtheil, gröfstentheils durch den

Anblick der Herculanischen Gemälde und dem Schluſs vom kleinern aufs gröſsere geleitet, *Opere* T. II, p. 103.—107. wirkte in Verbindung mit Winckelmann's Lobsprüchen, die aus derselben Quelle flossen, ungemein auf die Zeitgenossen, und so konnte Göthe in seinem neuesten Werke zur Farbenlehre, ohne Widerspruch befürchten zu dürfen, es laut heraussagen, „Daſs ihre Malerei eben so hoch gestanden, als ihre Plastik, daſs ihr Helldunkel, ihr Colorit eben die Vorzüge gehabt, können wir zwar in volkommnen Beispielen nicht vor Augen stellen: wir müssen das wenige Uebriggebliebene, die historischen Nachrichten, die Analogie, den Naturschritt, das Mögliche zu Hilfe nehmen, und es wird uns kein Zweifel übrig bleiben, daſs sie auch in diesem Punkte alle ihre Nachfahren übertroffen." Th. II, S. 119.

Was Heinrich Fuesly in seinen *Lectures on Painting, delivered at the Royal Academy, March* 1801. (London 1801. 4.) in der ersten dieser 3 Vorlesungen, Kunst des Alterthums überschrieben, über die vorzüglichsten Meisterwerke der griechischen Maler gesagt hat, (man hat von Eschenburg eine Uebersetzung, Braunschweig 1803.) ist bei allem Haschen nach Originalität und aller Anmaaſsung sehr einseitig und ohne eigenthümliches Eindringen in den Geist der Alten, für deren Grazie und Mäsigung er so wenig Sinn hat. Die *frigid ecstacies of German criticism* p. 48. sollte wenigstens ein Fuesly unserm Winckelmann nicht vorrücken wollen. Wie viel treffender hat Sir Iosua Reynolds in einer einzigen Anmerkung,

Note XXXVII. zu Mason's Uebersetzung des sehr überschätzten Gedichts von Du Fresnoy *de arte graphica* (*the Art of painting*, York 1783. 4. auch in Reynold's *Works* Vol. III.) p. 93.—96. über die Vorzüge und Nachtheile der alten Malerei gesprochen, obgleich über letztere jetzt mit Recht anders geurtheilt wird. Mit grofsen Huldigungen wird die griechische Malerei nach Composition, Zeichnung, Helldunkel u. s. w. gepriesen von dem spanischen Hellenisten und Staatsmann Pardo di Figueroa, der seiner in Paris geschriebenen Abhandlung über die Transfiguration Bemerkungen über die Malerei der Griechen beigefügt hat. S. *Exâmen Analitico del Quadro de la Transfiguracion* (Paris 1804.) wo sich S. 69. —145. *osservaciones sobre la pintura de los Griegos* befinden (auch ins deutsche übersetzt von Greuhm, Berlin 1806.) Dem Dilettanten, der wenigstens selbst reichlich an der griechischen Quelle schöpfen konnte, wird der Wille, die Kunst der Griechen aufs höchste zu stellen, zum Lobe angerechnet werden, obgleich manche Urtheile, wie z. B. gleich vorn über Caylus Bilder nach Polygnot, p. 70. schwerlich zu billigen seyn dürften.

* Wer kennt nicht das alte Wort des jüngern Plinius: „de pictore, sculptore, fictore, nisi artifex iudicare non potest" I. ep. 10. Allein diefs leidet bei einer *historischen* Beurtheilung der Nachrichten über die alte Kunst, wobei die Autopsie so wenig zu Hilfe kommt, grofse Einschränkung. Nicht alle Künstler sind so gelehrt wie Rubens und Mengs, nicht alle so berathen wie Sir Iosuah Reynolds, nicht alle so berufen zu Kunsturtheilen über alte und neue Kunst

als der Mitherausgeber von den Propyläen, Winckelmann und sein Iahrhundert, und der bei Walther in Dresden erscheinenden Ausgabe von Winckelmanns Werken, **Heinrich Meyer** in Weimar.

Griechische Malerei.

Erster Abschnitt.

Incunabeln der Zeichnung und Malerei bei den Griechen.

I.

Skiagraphie und Monogrammen.

I) Skiagraphie. Mit den ersten Linearversuchen, einen Schatten auf einer Fläche zu umschreiben, fängt überal alle Zeichnung an. Die Nacht legt, nach der alten orphischen Theologie, ein Ei, aus dem Amor entspringt. Der Schatten erzeugt durch's Licht die Malerei. Daher auch die griechische Sage, dafs zu Sicyon oder Corinth, wo im eigentlichen Griechenland wohl die ersten Maler*familien* * gelebt haben mögen, der Grund aller Malerei durch eine zufällige Umschattung in der Sonne oder beim Lampenlicht gelegt worden sey. Plin. XXXV, s. 5. „Graeci (affirmant) alii Sicyone, alii apud Corinthos repertam picturam, omnes vmbra hominis lineis circumducta." Hieraus wurde also nicht die erste Silhouette, (wie Hirt behauptet *sur les différentes méthodes de peindre* p. 5. denn die ist schon durch die schwarze Ausfüllung Monochrom) sondern nur der erste Schattenrifs, Linienumrifs, (*Contorno*, *Outline*,) nach Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 70.

* Malerfamilien mufs man so gut annehmen, als in allen übrigen Künsten, die anfangs nur forterbten. Was bei dem bekannten Ausdruck ἰατρῶν παῖδες von den durch den Eidschwur eingeweihten und gleichsam adoptirten Asclepiaden gilt (S. Meibom's feine Bemer-

kungen darüber *ad Jusjurandum Hippocratis* c. XII, p. 101. 105.) mufs man auf alle ähnliche Ausdrücke anwenden. Daher ζωγράφων παῖδες beim Dionysius Halic. de composit. verb. p. 209, 12. *ed. Reisk.* γραφέων παῖδες, Lucian. in Zeux. c. 5. T. I, p. 842. Wie viel Beweise liefsen sich aus Iunius Catalogo dazu sammeln! Nichts ist abgeschmackter, als die schon in Viger de Idiotism. Gr. Lingu. III, 10. 3. gegebne Regel, παῖδες stehe oft in der Umschreibung für Künstler, die auch in den neuesten Ausgaben nicht berichtigt worden ist. Nein, alle diese Periphrasen, wie φιλοσόφων παῖδες, πλαςῶν παῖδες (Lucian. Imag. c. 9. T. II, p. 466.) u. s. w. drücken stets eine Familiensippschaft, Schule u. s. w. aus, worin diese Lehre, diese Kunst fortgeerbt wurde. Am Ende wurde es freilich nur eine elegante Phrase und niemand dachte mehr an den Ursprung.

** Bei den Griechen bildete sich jede Sage zu einem frölichen Märchen. Entweder ein Ritter hatte sein Lieblingsrofs, oder eine Geliebte ihren scheidenden Liebling so im Schatten umzeichnet. Saurias hiefs der Ritter. Sein Andenken hat uns der christliche Apologet Athenagoras erhalten, Legat. pro Christian. p. 59. *Dechair.* Σαύριας (ὁ Σάμιος) ἵππον ἐν ἡλίῳ περιγράψας. Man denke den Ritter auf seinem Speer (mit dem man sich vermöge einer besondern Vorrichtung aufs Pferd schwang, ἀπὸ δόρατος ἀναπηδᾷν Xenoph. Ἱππικ. c. 7. mit der Stoschischen Gemme im *Cabinet de Stosch* p. 170. n. 973. obgleich Hermann „de verbis quibus Graeci incessum equorum indicant" in den *Commentt. Societ. phil. Lips.* T. IV. p. 44. diefs leugnet) gestützt und mit Liebe auf sein Streitrofs schauend. Er ergreift den Speer und umzeichnet mit der untern Spitze (ουριάχῳ. S. die Citate bei Millin *Peintures de Vases antiques* T. I, p. 105.) seinen Schatten in der Sonne. Das Geschichtchen läfst sich noch weit mehr ausputzen. Doch noch anmuthiger ist die Erzählung von der Tochter des Dibutades beim Plin. XXXV, s. 43. Sie umzeichnete das Profil des (schlummernden? so bei Athenagoras p. 60.) scheidenden Liebhabers im Schatten gegen die Lampe. Der Vater schneidet ihn aus und mo-

dellirt den Ausschnitt mit Thon (typum argilla fecit, τηλῷ ἀνεπλήρωσεν). So wird Zeichnung und Plastik in einer Stunde geboren. Dibutades spielt übrigens in der Plastik schon eine grofse Rolle. Er hat die eigentliche rothgefärbte Terra cotta bereitet, und die *protypa* und *ectypa* erfunden, Plin. XXXV. s. 43. Den ersten plastischen Versuch desselben zeigte man noch vor der Zerstörung Corinths A. V. C. 606. Man sieht von selbst, dafs jene protypa und ectypa, Modelle und Abformungen, schon in der ersten Geschichte des ausgeschnittenen Profils liegen. Fontenelle hat in seinen Gedichten in einem Briefe des Dibutades an den Polemon alles fein französisch modernisirt. — Merkwürdig ist ein Intaglio bei Ficoroni *Gemmae antiquae figuratae aliaeque rariores* P. II. *tab.* 5, 4. wo ein Zeichner (Maler nennt ihn Ficoroni) auf eine Tafel etwas aufträgt. Vor ihm sieht man ein Profilporträt und über einer Säule eine Vase. Der Steinschneider scheint daher auf die Legende von der Erfindung der Malerei Rücksicht genommen zu haben.

Man nennte nun diefs Umzeichnen des Schattens, „quae lineas modo extremae vmbrae, quam corpora in sole fecissent, circumscripsit“ nach Quintilian X, 2. 7. den Schatten umreisen, σκιαγραφεῖν (Pollux VII, 126.) * und in der römischen Sprache eigentlich *adumbrare*. **

* Man unterscheide durchaus zwei Bedeutungen des Worts σκιαγραφεῖν. Auser der hier angeführten bezeichnet es auch die vom Maler Apollodor zuerst durch Licht und Schatten (ἀπόχρωσις σκιᾶς beim Plutarch) bewirkte skenographische Täuschung in den perspectivischen Gemälden. S. Schneider Anmerkungen zu den *Eclogis physicis* p. 265. f. und Heindorf zu Plato's Theaet. c. 154. p. 499. f.

** Selbst Gesner im *Thes.* s. V. und vor und nach ihm noch viele andere haben diefs Wort von ausgeführten, durch Licht und Schatten angedeuteten Zeichnungen erklärt. Allein es heifst durchaus blofs einen Linear-

umrifs machen, *dessiner au trait.* Diefs geht aus den diis adumbratis beim Cicero I de Nat. D. 75. verglichen mit einer Stelle beim Lucrez IV, 364. unwidersprechlich hervor, und daher wird diefs Wort auch häufig für inchoare gesetzt.

Nichts war natürlicher und von dem ersten gelungenen Kinderversuch unabtrennlicher, als dafs man nun auch diesen Umrissen von innen noch einige andeutende Striche gab, sie gliederte und auszeichnete. „Lineas intus spargebant" nennt es Plinius. Hiermit ist aber auch schon die ganze Zeichnungskunst erfunden, die pictura linearis. Dazu nannte aber die griechische Sage ein paar eigene Erfinder-namen. „Inventam linearem dicunt, fährt Plinius fort, a Philocle Aegyptio (also wohl einen kleinasiatischen Dädaliden?) vel Cleanthe Corinthio. Primi *exercuerunt* (also schon kunstgerecht, schulmäfsig) Ardices Corinthius et Telephanes Sicyonius (wieder Häupter, Archegeten der zwei ältesten Kunstschulen), sine vllo etiamnum colore, iam tamen spargentes lineas intus."

* Wahrscheinlich waren selbst die Benennungen dieser Altmeister in der Skiagraphie erdichtet und von der Sache, die sie trieben, entlehnt, so gut wie Δαίδαλος, Χειρίσοφος, (S. *Andeutungen* S. 53.) Εὔχειρ (in der Erfinderliste bei Aristoteles „in Graecia picturam invenit Euchir Daedali cognatus" bei Plinius VII, s. 57.), Εὔγραμμος (beide letztere begleiteten, nach Plinius XXXV, s. 43., den Demaratus aus Corinth nach Etrurien, d. h. er brachte einen geschickten Bildner, εὔχειρ, und einen Zeichner, εὔγραμμος, mit). Telephanes, Τηλεφάνης, von weitem schimmernd, erklärt sich von selbst. Ardices ist ein ganz ungriechisch-gebildetes Wort. Wie wenn es Ἀρδάλης geheifsen hätte? Man kennt das alte ἀρδαλόω von ἄρδειν, benetzen, welches beim Hippocrates vom Befeuchten, Aufschmieren des

Pflasters gebraucht wird. S. Foesii *Oecon. Hipp.* s. V. p. 57. So hieſse Αρδάλης ein Aufschmierer, *barbouilleur.* Selbst der später vorkommende Eumarus wäre erklärlich, wenn man an Εὐμαρέως πονέεσθαι beim Apollon. Rhod. III, 624. und an die Ableitung des Worts vom alten μάρη, s. v. als χείρ, dächte. Plinius sagt von ihm XXXV, s. 34. „figuras omnes imitari ausus est.“ Das paſst sehr zu diesem Namen.

Merkwürdig ist der beim Plinius beigefügte Umstand „ideo et *quos* pingerent, adscribere institutum.“ Sehr richtig bemerkt Caylus in seiner ersten Vorlesung in den *Mémoires de l'Acad. des Inscript.* T. XIX. p. 253. daſs dieſs nicht, wie es Aelian sehr plump genommen hat X, 10. von jeder Thierfigur, sondern nur von Porträts (quos gehe auf Männer) zu verstehn sey, wobei der Nahme gestanden. Männer-Porträts mögen allerdings zunächst hier zu verstehn seyn. Denn davon ging ja alles aus. Allein auf der Stufe der Kunst, wo Plinius die Sache hinsetzt, möchte doch wohl dieser erklärende Buchstabe viel algemeiner zu verstehen seyn.

* In der Stelle Aelians scheint freilich das kindische: das ist ein Ochse, jenes ist ein Pferd, gar zu abgeschmackt und auf einem Misverständnisse des Wortes ζῶον, wovon ζωγράφος, zu beruhen, allein wir haben doch noch ein spätes römisches, aber dem frühen Alterthum nachgeahmtes Relief, worauf Prometheus den Menschen nach einzelnen Eigenschaften der Thiere bildet (Horat. I, Od. 16.) und dem Esel und Stier seine Benennung, *Asinus, Taurus,* beigeschrieben ist. S. *Museo Pio-Clementino* T. IV, *tav.* 34. mit Visconti's Anmerkungen p. 66. Dasselbe findet auch noch zur groſsen Freude der Naturforscher auf der Mosaik von Palestrina statt. Diese wahre Holzschnittmanier der alten deutschen Kunst und der Musaicisti und Lucasbrüder aus dem Mittelalter läuft durchs ganze frühere griechische Alterthum und

findet selbst noch auf dem ersten Monochrome in den *Pitture d'Ercolano* T. I, *tav.* 1., vergl. Winckelmann *Storia* T. II, p. 69. f. in den Anmerkungen, statt. Wer kennt nicht die alt-äolischen, sonst für etrurisch geachteten Worte in pelasgischen Buchstaben, auf den bronzenen Schalen und auf älteren Vasen. S. das Register zu Millin's Vasenwerk s. v. *Inscription.* Auch auf alten Reliefs und Schnitzwerken las man diese Ueberschriften, wie auf dem Kasten des Cypselus und vermutlich auch auf dem Throne des Amycläischen Apollo. S. Heyne's *antiquarische Aufsätze* I, 24. Und waren nicht auch die grofsen Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi in jeder Figur durch eine erklärende Ueberschrift bezeichnet? So mufste wohl auch Micon's Schlacht bei Marathon in der Poecile ihre Ueberschrift haben. Wie hätte man sonst die iconischen Porträts der athenischen Feldherrn und der Perser unterscheiden können? Bei Lehrtafeln blieb diese Sitte bis in die spätesten Zeiten. Man denke nur an die bekannte Apotheose Homer's und die tabula Iliaca. Vergl. Buonaruotti *sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro* p. 73. f.

Man kann, was hier vom Linear-umrifs in zwei Abstufungen nach Maafsgabe der Worte des Plinius bemerkt worden ist, wohl auch in mehrere Unterabtheilungen zerspalten, wiewohl die Worte des Plinius darzu keine Gelegenheit geben. Diefs hat indefs Lévesque gethan in seiner Abhandlung von den Fortschritten der griechischen Malerei in den *Mémoires de l'Institut National, Literature et beaux Arts* T. I, p. 389. — 394. Er unterscheidet folgende Stufen oder Epochen: a) Man bezeichnet die Gegenstände durch einzelne rohe Linien und Umrisse, z. B. ein Zirkel ist ein Kopf u. s. w. Diefs ist der erste Versuch der Kinder und Wilden. b) Man wendet schon mehr Sorgfalt auf diesen Umrifs, und um ihn auch auf eine gewisse Ferne

kenntlich zu machen, füllt man ihn mit einer schwarzen oder andern Farbe an, wie man noch jetzt schwarzes Papier unter ein ausgeschnittenes Portrait legt, mit einem Wort, die wahre Silhouette. Diefs ist noch heut zu Tage die Malerei der Tibetaner, Indianer, Kalmucken u. s. w. Hierbei liefs man es aber hier noch nicht bewenden. Man that, was Plinius hier nicht erwähnt, man zeichnete in diesen schwarzen Schattenrifs mit Weifs auch die Augen und Augenbraunen, die Nase und die Haarwurzeln. Den augenfälligen Beweifs hierzu liefert die Iagd des Calydonischen Ebers auf der alten Vase, die d' Hancarville im Iten Theil des Hamiltonischen Werkes giebt *pl.* 24. 25. p. 156. Die Namen der Iäger sind bis auf die von Meleager und Anceus, die so bekannt genug waren (?) beigeschrieben in alter Schrift βουςροφηδόν. Die Thierfiguren sind schon so volkommen, dafs man diefs Gemälde sogar für später als in der 2ten Epoche halten sollte. Man ahmte aber wenigstens darin diese uralte Manier nach. c) In der dritten Epoche, deren Plinius gleichfals nicht ausdrücklich Erwähnung thut, fing man schon an, in verschiedenen Farben zu illuminiren. Man malte die Umrisse nicht blofs in Schwarz mit weifsen Linien dazwischen aus; man trug auch schon andere Farben hinein und malte den rothen Rock roth, den blauen Mantel blau, aber alles flach und ohne Schatten und Licht. So sticken Helena und Andromache im Homer ihre Teppiche. d) In der 4ten Epoche, welche beim Plinius erst die zweite ist, bemerkte man endlich, dafs diese Flachmalerei weder Relief noch Ründung gebe. Ardices und Telephanes, Wahrscheinlich *nur erdichtete Nahmen*, verzichte-

ten von selbst auf die Mannigfaltigkeit des Colorits, aber sie drückten durchs Schraffiren inwendig die Ründung der Körper aus. Diefs heifst beim Plinius *spargere lineas intus.* So malte Polydor de Caravaggio mehrere Frescos in Rom, wo er sich mit einer einzigen Farbe gnügte, diese aber durch Schraffirungen (*al sgrafito*, *peintures hachées*) hervorhob. e) Aber diese Schraffirungen bleiben äufserst hart und ungefällig. Doch sie führten von selbst auf eine sanftere Verschmelzung der Töne in derselben Farbe. Philocles und Cleanthes erfinden die Monochromen. Wenn gleich, wie der Name schon andeutet, hier nur von einer einzigen Farbe die Rede seyn kann, so mufs man doch hiebei stets die Vermischung der Farbe *mit Weifs* dazu denken. Nur dadurch wurde es möglich, die Manier herzustellen, die noch jetzt die Italiener *chiaroscuro* (*en camayeu*) nennen, und in welcher Michel Angelo, Raphael und alle grofse Meister zuweilen zu malen sich nicht geschämt haben. f) Endlich erfindet Cleophantus von Corinth die Manier, mit geriebenem Scherbenstaub zu malen. Diefs gab aber freilich immer erst noch Schwarz, Weifs und Roth und glich also der Manier *à trois crayons.* S. Plinius XXXV, s. 5. Die Chronologie lehrt, dafs dieser Cleophant älter war als der Cleophant, der den Demaratus, Tarquinii Vater, aus Corinth nach Etrurien begleitete. Das Gemälde des Bularchus führt uns auf eine weit ältere Zeit." So weit Lévesque. Es würde nicht schwer werden, das Willkührliche mancher Annahme zu zeigen. Allein die äuserst mangelhaften Berichte des Plinius und die Unmöglichkeit, sie durch andere Nachrichten zu ergänzen, werden stets den Liebhabern glän-

zender Hypothesen einen ungemessenen Spielraum darbieten.

II) Monogrammen. Die Umrisse hieſsen in der Kunstsprache, die auch die Römer beibehielten, Monogrammen, τὸ μονόγραμμον. (Das Einfache γράμμα selbst steht oft für ζωγράφημα, Bild, Porträt. S. Plato Cratylus c. 101. p. 154. *Heindorf.*) Man nehme hier nur die Erklärung des Grammatikers Nonius I, 168. wo dieſs Wort aus dem Lucilius angeführt wird, der es bildlich von einem abgefleischten magern Menschen gebraucht hatte: „Monogrammi dicti sunt macie pertenues et *decolores.* Tractum a pictura, quae prius quam *coloribus corporatur*, umbra fingitur" (d. h. adumbratur). Die bekannte von Olivet und Andern misverstandene Stelle des Cicero *de nat. Deor.* II, von den Schattengöttern Epicurs, dii monogrammi, wird nur dadurch deutlich. Es sind nur mit Linien skizzirte Götter. Vergl. Kindervater's *Anmerkungen und Abhandlungen zu Cicero von der Natur der Götter*, Th. I, S. 272. Oft setzt man dafür auch nur lineamenta, wie aus der Parallelstelle des Cicero I. de Nat. D. 35. erhellet, und so nannte man auch überhaupt alle unvollendeten Skizzen selbst der gröſsten Meister. So von der unvollendeten Venus Coa des Apelles beim Plinius XXXV, s. 36, 41. In den Glossen des Philoxenus wird es durch περιγραφὴ τοῦ εἴδους erklärt. Dieſs hat schon Schäffer in seinem nützlichen Büchelchen *Graphice* s. de arte pingendi §. 20. p. 69. richtig bestimmt.

Da nun aber hier nur von den Incunabeln der Zeichnungskunst, die der Anfärbung vorausging, die Rede seyn kann: so müssen wir hier auch nur

an die ersten Erzeugnisse ungelenker Steifheit in diesen Umrissen denken. Schon Hirt hat in seiner Vorlesung *différentes méthodes* p. 4. als noch vorhandene Belege dieser ersten Versuche die *Sgrafiti* und eingegrabenen Linienfiguren auf den ältesten griechischen, sonst etrurischen, ehernen Schalen, paterae, mit Recht bezeichnet. So wie die darauf befindlichen Buchstaben und Worte die ältesten pelasgischen sind, so erinnern uns auch die Figuren an die ursprüngliche Rohheit und Unbeholfenheit. In diese Klasse gehören die meisten von den 20 Pateren, die im Museo Kirkeriano (*Musei Kirkeriani Aera.* II Vol. Rom. 1763. fol.) T. I. abgebildet sind, ferner diejenigen, die Cardinal Borgia aus seinem Museum zu Veletri stechen liefs, fast alle, die Lanzi in seinem *Saggio* um der Schrift willen gegeben hat, und was nun aus dem Museo des Charles Townley ins britische Museum gekommen ist. Die Literatur dieser Schalen ist anderwärts angeführt worden. S. *Andeutungen* S. 33.; vergl. Caylus im *Recueil* T. VI, p. 98. 99. der sehr richtig bemerkt, dafs man die meisten dieser Schaalen nur *patellae* nennen sollte Es scheint, dafs die Bestimmung dieser Tellerchen auch die alterthümlichen Umrisse geheiligt und in ihrer Unform selbst in den spätesten Zeiten erhalten habe. Auch die spätern Verfertiger machten sich ein Gewissen daraus, davon abzuweichen, so wie man auch die Bronze, als das älteste Metall, bei heiligem Gebrauch noch lange dem Eisen vorzog, und schneidende Instrumente nur aus gehärtetem Erze arbeitete.

Algemeine Bemerkungen über die Graphis oder Zeichnungskunst der Griechen.

Es versteht sich, daſs die Zeichnungskunst stets die erste Foderung aller Bildner- und Malerkünste blieb und daſs eben in der höchsten Vollendung derselben und in der strengen Schule, worin sie gelehrt und fortgepflanzt wurde, sich, wie Iacobs sagt in der Vorlesung *über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken* S. 71, die Nothwendigkeit des Gesetzes mit der Liebe zum Idealen gattete, wodurch allein alle Kunst bedingt wird. Es giebt zwar keine Geschichte der Zeichnungskunst und ihrer stufenweisen Vervolkomnung; man muſs sie aber überal voraussetzen, und, da auf ihr die ganze bewunderte, canonische Untadelhaftigkeit der griechischen Kunst beruht, möglichst suppliren. Wenn wir doch nur einige von den griechischen Kunstschriftstellern, deren Verzeichniſs Iunius *de Pict.* II, 3. p 55. ff. (freilich noch sehr unkritisch) giebt, lesen könnten! Auch die Alten legten denselben Werth auf Handzeichnungen groſser Meister, als auf die geistreichsten Erstgeburten der schaffenden Phantasie, den wir in unsern Kunstsammlungen darauf zu legen pflegen. Man sehe Durand's Anmerkungen zum 35ten Buch des Plinius p. 168. und Caylus Abhandlung in den *Mémoires de Litérature* T. XXV, p. 173. f.

* Das Wort für die Zeichnungskunst überhaupt ist das vieldeutige Γραφική oder Γραφίς, welches letztere bald das Instrument, womit gezeichnet und gemalt wird, Griffel (Poll. VII, 128. X, 163.; ὑπογραφίς ist der Pinsel) bald den Griffel zum Schreiben auf Wachstafeln

(S. die Stellen aus der griechischen Anthologie in Chr. Gottl. Schwarz *Exercitatio de varia supellectile libraria* §. 1.), bald, aber mehr bei römischen Schriftstellern, die Graphik, die Zeichnungskunst selbst bezeichnet. So setzt es Vitruv de Architect. I, 1. 4. p. 5. *Schneid.* unter die Erfordernisse eines Baumeisters: er müsse peritus graphidos seyn. Vergl. Schäffer de arte pingendi p. 65.

** Bei der vollendeten Zeichnungskunst gab es mehrere Operationen, die wir im Onomasticon des Pollux VII, 128. 129. technisch genau und, wie es scheint, in richtiger Aufeinanderfolge angeführt finden. Es wäre der Mühe werth, diese Formeln mit den in unsern Zeichnungs-schulen gewöhnlichen zu vergleichen. Erst lernte man frei eine Linie ziehn, γραμμὴν ἑλκύσαι, dann einen Contour anlegen, σκιὰν ὑποτυπώσασθαι, *adumbrare*, dann bestimmt umgränzen, σκιὰν περιγράψασθαι, *lineamenta ducere*. Nun wird die Linie eingezeichnet, σκιὰν ὑπογράψασθαι. — Doch dieſs bedarf vielleicht noch einiger Erläuterung. Am gewöhnlichsten ist das Wort ὑπογράφειν in der Bedeutung des Vorzeichnens, wenn man dem andern etwas vorbildet. Daher das bekannte ὑπογράφειν ἐλπίδας, einem Hoffnungen vormalen, eine Lieblingsphrase des Polybius, S. *Lexicon Polybianum* s. v. ὑπογράφειν *ed. Schweigh.* und Wesseling's Anmerkung zu Diodor. XIX, 46. T. II, p. 353. Da kann es allerdings auch von Farben hergenommen seyn. Denn Polybius in der bekannten Stelle von den Ahnenbildern der Römer VI, 53. 4. *Schw.* sagt ausdrücklich, diese Wachsporträts wären sowohl der Bildung nach, als in der ὑπογραφῇ, den Originalen ähnlich gewesen, welches da nur von der Cerographie oder Anfärbung der Wachsbilder verstanden werden kann, nicht von der *Unterschrift*, wie Lessing und Eschenburg es verstanden in Lessing's *Werken* X, 271. XV, 53. 420. Vergl. Eichstädt *de Imagg. Rom. Dissertt.* p. 69. Man kennt ja die ὀφθαλμοὺς ὑπογεγραμμένους. S. D'Orville zu Chariton p. 231. *Lips.* Allein diese Bedeutung der Worte ὑπογραφή und ὑπογράφειν ist später gekommen. Die ursprüngliche ist von der bloſsen Linearzeichnung anzunehmen, und

zeigt, ganz so wie das Lateinische *adumbrare*, nur die ersten Umrisse an. Diefs geht deutlich aus zwei Stellen des Plato hervor de Republ. VI, p. 504. D. T. VII. p. 111. *Bip.* wo bei der Untersuchung der δικαιοσύνη gesagt wird, man müsse von ihr nicht blofs einen Umrifs schauen, sondern ihre vollkommenste Vollendung, οὐχ ὑπογραφὴν δεῖ θεάσασθαι, ἀλλὰ τὴν τελεωτάτην ἀπεργασίαν, und de Republ. VIII, p. 548. D. T. VII. p. 193., wo der Begriff: die Idee einer Staatsverfassung nur im Algemeinen darstellen, so ausgedrückt wird: σχῆμα πολιτείας ὑπογράψαντα μὴ ἀκριβῶς ἀπεργάσασθαι. Eben so steht es im Theaetetus c. 74., wo Heindorf p. 383. die alles erläuternde Stelle aus dem Protagoras p. 326. D. anführt, wo die γραμματιςαί ὑπογράψαντες γραμμὰς τῇ γραφίδι vorkommen. — Dafs περιγράφειν die Bedeutung von umgrenzen, endigen hat, kommt ohnstreitig auch von den Umrissen der Figuren in der Linearzeichnung her.

Nimmt man alles zusammen, was sich aus verschiedenen Winken der Alten schliefsen läfst, so war ihr Unterricht im Zeichnen weit gründlicher und strenger, als bei uns! Die Schüler des Pamphilus mufsten 10 Iahre bei ihm aushalten. — Man kann 3 Stufen annehmen. a) Festigkeit der Hand und des Strichs. Diefs wurde durch die Wachstafeln erhalten. Die Lehrlinge radirten ihre Umrisse in den Wachsüberzug. Von Farbenstiften, Crayons, Kreiden u. s. w. war da gar nicht die Rede. Der Griffel war stilus für's Schreiben und Stichel (*poinçon*) für's Zeichnen. b) Feinheit der Striche. Diese lernte man durch feine Umrisse auf geglätteten Buchsbaumtafeln. c) Leichtigkeit, Freiheit. Der Griffel wurde weggelegt und sogleich der Pinsel genommen und mit ihm auf weifse Tafeln schwarze oder rothe, auf schwarze Tafeln weifse Skizzen aufgetragen. Die Beweise folgen nun im Einzelnen.

Wenn Plinius XXXV, s. 36, 5. von den Handzeichnungen des Parrhasius erzählt, so spricht er: „alia multa graphidis vestigia extant *in tabulis et membranis* eius, ex quibus proficere dicuntur artifices." Hieraus sehen wir, dafs man sich, um *Sbozzi*, Skizzen zu entwerfen, theils der mit Wachs überzogenen oder sonst zubereiteten Täfelchen und des Griffels, theils auch der Thierfelle bediente. Unstreitig war der Gebrauch der Täfelchen der älteste, wie schon das *gefaltete Täflein* (πίναξ πτυκτός) in der berühmten Stelle von Bellerophon Iliad. VI, 170. hinlänglich beweist und wie auch Plinius XIII, 13. schon bemerkt hat. Vergl. Wolf's *Prolegomena ad Hom.* p. 83. ff. Und eben dafs man früh diese Täfelchen mit Wachs zu überziehn anfing, gab dem vieldeutigen Worte γράψαι seinen Ursprung. Man mochte Buchstaben oder andere Figuren einzeichnen, die Operation mit dem Griffel, das Einritzen (ξέσαι, ἐγχαράξαι, Saumaise *Exercit. Plin.* p. 775. a. Wolf zu Hom. *Prolegg.* p. 45.) blieb überal dieselbe. Daher aber auch die Bemerkung, dafs bei dem ersten Versuche der Malerei diese Einritzung des Umrisses auch dann statt fand, wenn man die Contours mit Farben ausmalte, wovon sich auch noch spätere Spuren auf Vasengemälden erhalten haben. S. Sir W. Hamilton's Zeugnifs in *Vasengemälde* St. I. S. 59. Meyer zu Winckelmann's *Werken* III, 450. Millin *Monumens inédits* T. I, p. 336. Allein man kann diese Sache auch zu weit treiben, wie diefs Riem *über die Malerei der Alten* Abschn. VI, S. 94. ff., dem auch Fuesly in seinen *Lectures on painting* I, p. 18. folgt, und Grund neuerlich gethan haben. Diese haben offenbar die spätere Operation der

Wachsmalerei durch's Cestrum damit verwechselt, obgleich nicht zu leugnen ist, dafs die eigentliche Wachsmalerei den Griechen wohl nie in den Sinn gekommen wäre, wenn sie nicht schon Wachstafeln zum Zeichnen gehabt hätten. Indem man die Fläche dieser Tafeln mit mancherlei gefärbten Wachsüberzügen bedeckte, und diese mit dem Griffel in einander vertrieb, war auch schon der Anfang der κηρογραφία gemacht, die aber freilich von der Enkaustik, wo man erwärmte Griffel und geschmolzene Wachsstifte brauchte, noch sehr verschieden war. — Man bediente sich aber auch der Membranen, der zubereiteten Thierfelle, zur Zeichnung, so wie zur Schrift. Nur fragt sich, wie diese Zubereitung der Häute beschaffen gewesen? Dafs sie zuweilen auch einen Wachsüberzug gehabt haben, schliefst T. Hemsterhuis zu Pollux X, 57. p. 1214. mit Recht aus den Cyprischen Glossen διφθεράλοιφος und ἀλειπτήριον beim Pollux. cf. Wolf *Prolegg.* p. 62. Aber an die *pelles vitulinae*, das Velin, woran Caylus in den *Mémoires de Litérature* T. XXV, p. 173. bei den Membranen des Parrhasius denkt, möchte wohl schwerlich bei den damaligen διφθέραις (S. Valkenaer zu Herodot p. 399, 7. und in der *Diatribe in Fragm. Eurip.* p. 185.) schon zu denken seyn. Diese fallen wahrscheinlich erst in die Zeiten der pergamenischen Könige.

Man würde sich indefs gewifs irren, wenn man behaupten wollte, dafs alle Zeichnungen auf Tafeln, die mit Wachs überzogen gewesen, gemacht worden wären. Folgende Stelle des Plinius beweist deutlich das Gegentheil. Die Rede ist von Pamphilus, dem Lehrer des Apelles, um die 95. Olymp., der zu Sicyon eine grofse Malerschule er-

richtete, XXXV, s. 36, 8. „Huius auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, vt pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est, picturam in buxo docerentur, recipereturque ea ars in primum gradum liberalium.“ Die Zeichnungskunst gehörte also von nun an in die hellenische Schulencyclopädie. Die Stelle des Aristoteles, der dasselbe versichert und die Ursache angiebt, ὅτι ποιεῖ θεωρητικὸν τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους, Polit. VIII, 3, p. 320. *Schneid.* ist bekannt und beweist sprechender als etwas, wie nöthig man für die Iugend die Bildung des Kunstsinnes hielt. Vergl. Barthélemy *Voyage du jeune Anach.* T. III, p. 169. Meiner's *Geschichte der Wissenschaften* II, 64. und vor allem Beck *Examen causarum, cur studia liberaliora* cet. p. 19. ff. Nic. Ignarra hat in seinem *Commentarius de palaestra Neapolitana* p. 134. zur Unterstützung seiner Behauptung, daſs durch die Gymnastik alle Zeichnungskunst bei den Griechen belebt, und als diese unter den Römern und später durch die Christen abkam, auch die Zeichnungskunst vernachlässigt worden sey, sogar gemutmaſset, daſs die Epheben zugleich in den Palaestern und Gymnasien den Unterricht in der Zeichnungskunst erhalten hätten. Allein die einzige Stelle aus Cic. II. *de Inuent.* 2. die er dafür anführt, beweist dieſs nicht hinlänglich. — Man fragt nun aber mit Recht, wie jene Zeichnungs-tafeln aus Buchsbaum zugerichtet gewesen? Nimmt man auch auf diesen einen Ueberzug an, so sieht man nicht ein, was dann die besondere Eigenschaft des Holzes noch geholfen hätte. Bekanntlich nimmt dieſs Holz viel Glätte und Politur an. Aber gerade dadurch wäre es schwerlich für gute Zeichnungs-tafeln geschickt

worden. Waren vielleicht gewisse Linien und Vorzeichnungen gleich darin eingeschnitten? Auf jeden Fall mufste mit dem spitzigen Griffel darauf der Umrifs gezogen werden. Diefs mufste in den feinen Strichen grofse Fertigkeit geben. Die Nachtheile gegen unsere Crayon-zeichnung zeigt Caylus am ang. O. „leur trait est maigre.“ Allein diefs scheinen die Alten beim Elementarunterricht für keinen Fehler gehalten zu haben. Aus allem geht ziemlich deutlich hervor, dafs es hier besonders auf die Feinheit und Zartheit der Striche ankam, die auf einer so glatten Oberfläche vielleicht am besten gelingen konnten.

* Der Gebrauch der hölzernen Zeichnungstafeln (πυξίον von der Malerei bei Pollux X, 59. wo aus einer Comödie des Anaxandrides, die Maler betitelt, der Vers citirt wird: πυξίον λαβὼν κάϑου.) führt auf die algemeine Bemerkung, dafs die Alten stets auf Holz (πίνακες, *tabulae*,) malten, und zwar nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Plinius auf Breter von Lerchenbaum, Der Kern desselben (αἰγίς nach Theophrast III, 10.) wird von Plinius XVI, s. 73. „tabellis pictorum immortale, nullisque fissile rimis“ genannt. Vergl. Hirt *sur les différentes méthodes* p. 11. Die Leinewand kommt erst bei dem colossalen Gemälde vor, das Nero malen liefs, „linteum incognitum ad id tempus“ Plin. XXXV. s. 33. Vergl. Durand's Anmerkung p. 224., der mit Recht über das unstatthafte *toile* in Felibien, de Piles und andern französischen Kunstschriftstellern spottet, wenn sie von den Gemälden der alten Griechen sprechen.

** Aristoteles, wo er von den Zwecken des Unterrichts in der Zeichnung spricht, den alle freie Bürgersöhne geniefsen sollten, bringt auch den ökonomischen Nutzen in Anschlag, dafs, wer die Graphik wisse, bei Kauf und Verkauf nicht zu täuschen sey, ἀνεξαπάτητος πρὸς τὴν τῶν σκευῶν ὠνήν τε καὶ πρᾶσιν. Man könnte sagen,

in diesem Sinne möchte der gelehrte Varro wohl gar in seinem Cato oder von der Kindererziehung, diefs selbst den Töchtern der Römer empfohlen haben, wie aus einem Fragment daraus beim Nonius s. v. Plumarium erhelle: „Etenim nulla, quae non didicit pingere, potest bene iudicare, quid sit bona pictura a plumario, aut textore, in puluinaribus plagis" allein pingere ist hier offenbar von der Stickerei zu verstehn. Uebrigens gehörte seitdem Malerei bei Römern und Griechen stets zu den artibus liberalibus und kein Sklav hat sie je treiben dürfen. Daher stammen die besonderen Privilegien der Maler selbst in den spätern römischen Gesetzen, z. B. dafs sie keine Soldaten-einquartirung hatten. Man sehe die gelehrte Note des Godofredus zum Codex Theodos. XIII, 4. 4. T. V. p. 62. f. *ed. Ritt.* „nouem immunitates pictorum in Africa ab Imperatore Valentiniano concessae."

Allein als man nun auch auser dem Griffel mit dem Pinsel oder mit färbenden Zeichnungsstoffen Umrisse und Entwürfe aufzutragen gelernt hatte, nahm man gekreidete oder gegypste Tafeln, und zeichnete darauf schwarz oder in andern Farben (am meisten wohl mit Röthel) die Figuren auf. Die Stelle beim Athenagoras Legat. pro Christ. p. 130. *Rechenb.* ist entscheidend. Hier wird dem Sicyonier Craton die Erfindung zugeschrieben, dafs er auf eine weifsgefärbte Tafel den Umrifs (σκιὰν) eines Mannes und einer Frau farbigt aufgetragen habe (ἐναλεῖψαι, der eigentliche Ausdruck von Farbenmalerei, z. B. beim Aristoteles de ortu anim. II, 6. T. I, p. 1264. D.) Allein man würde sich irren, wenn man glaubte, diefs hätten die Alten durch ihr λευκογραφεῖν verstanden. Denn obgleich auch diefs bei Aristoteles Poetic. c. 6. §. 17. p. 18. *ed. Herm.* nur von einem skizzirten Umrifs im Gegensatz von einem mit dem Pinsel und in Farben *ausgeführten*

Gemälde gebraucht wird und wir also mit Sicherheit annehmen können, dafs man auch oft auf schwarzen Tafeln weifse Umrisse zeichnete (λευκῇ γραμμῇ γράψαι beim Philostratus V. A. T. II, 22. p. 75. wo gesagt wird, ein Neger werde auch kenntlich seyn, wenn er auf einem schwarzen Grund weifs gezeichnet würde; dieser weifsen Linie in der Zeichnung steht die λευκὴ σταθμὴ der Zimmerleute entgegen, wodurch allerdings etwas unverständliches sprichwörtlich angedeutet wird. S. Heindorf zu Plato's Charmides c. 3. p. 58.): so ist doch hier der schwarze Grund gerade das Gegentheil von jenen weifsgefärbten Bretern, worauf Craton seine Skizzen gemacht haben soll. Wieder etwas ganz anderes ist die Manier des Zeuxes, die Plinius bezeichnet XXXV. s. 36, 2. „pinxit et monochromata ex albo." Er bediente sich, wie Hirt es sehr richtig erklärt in den *différentes méthodes* p. 4. der Manier, die wir *en camayeu* nennen. Winckelmann hat in der *Geschichte der Kunst* S. 582. *Wien. Ausg.* T. II. p. 75. *Fea* diese Manier des Zeuxes durchaus mit jener Aufzeichnung in Kreide auf schwarzen Grund verwechselt.

* Um sich eine Vorstellung von der Leukographie der frühern Art zu machen, darf man nur einige Vasenmalereien im d'Hancarvillischen Werke vergleichen, z. B. T. II, pl. 35. den nackten geflügelten Genius in der gewöhnlichen Hermaphroditenform (die dort aber etwas verfälscht ist.)

Die Linearzeichnung wurde endlich zur höchsten Volkommenheit gebracht und in ihr verherrlichten die gröfsten Meister ihren Triumph. Hieher gehört eben die Anecdote, wie Apelles, der nicht vergeblich sein nulla dies sine linea

sagte (d. h. kein Tag ohne eine Skizze, einen Entwurf, „il ne passoit pas un seul jour *sans dessiner*" so erzählt es Arnauld in seinem meisterhaft geschriebenen Leben und Werken des Apelles in den *Mémoires de Litérature* T. XLIX. p. 203.) den Pro-
2 togenes in dieser Linearzeichnung übertraf, beim Plinius XXXV s. 36, 11. Man kann die Geschichte dieser berüchtigten Visitenkarte als ein Räthsel betrachten, über welches seit 3 Iahrhunderten Meister und Gesellen sich den Kopf zerbrachen. Als Iustus Lipsius darüber befragt wurde, antwortete er Epist. Misc. II, 42. T. II. p. 162. *Opp.*: ich halte das Factum für wahr, die Erklärung aber mufs euch der Meister (Rubens) geben. Alessandro Tassoni in seinem Pasquille auf die Alten in den *Pensieri*, und Perrault in den *Parallèles*, haben den Plinius als ein altes Weib getadelt, dafs er ein solches Mährchen erzählt habe, und Falconet in den Anmerkungen zu seinen Uebersetzungen T. I, p. 349. 355. macht's nicht viel besser. Man mufs hierbei folgende Punkte unterscheiden. 1) Plinius erzählt diese Anecdote nicht nach Hörensagen und als bloſser Compilator. Die Tafel, worauf beide Meister ihren Wettstreit geführt hatten, war aus Rhodus nach Rom gekommen, war, auffallend durch ihre sonderbare Leerheit, von 1000 Beschauern im Pallast der Kaiser bewundert worden, aber beim ersten Brande dieses Pallastes untergegangen, so dafs Plinius freilich nicht als Augenzeuge davon sprechen konnte. Aber wie hätte er diefs alles erdichten können? 2) Die klaren Worte des Plinius zeigen, dafs es ein Effort in der Leichtigkeit und Fertigkeit in der Linienzeichnung, worauf doch am Ende alle Kunst beruhet (S. Mengs *Opere* I,

188. *ed. Azara,*) seyn sollte. Mit Recht wird also jede Erklärung, wie etwa schon der alte Reisende in Rom, Louis de Montjosieu (Demontosii *Gallus Romae hospes*, Rom. 1585. in 4. im 4ten Abschnitt p. 8. f.) sie von Mezzotintos oder von Abstufung der Farbe erklärte, ganz verworfen. Das hat schon Saumaise in den Exerc. Plin. p. 4. 5. nachdrücklichst zurückgewiesen. 3) Es bleibt also nur eine doppelte Erklärung übrig. Entweder Linea heifst hier ein ganzer Contour, z. B. das Profil eines Kopfs, eine Hand oder so etwas; oder man versteht buchstäblich nur eine einzige fein gezogene Linie, ohne dabei irgend eine Figur zu beabsichtigen. Dafs Linea das erste heifsen könne, beweist schon das Apelleische nulla dies sine linea. Vergl. de Piles *Vie des peintres grecs* p. 118. Und diese Erklärung soll auch Michelangelo durch die That bekräftigt haben, indem er, um das Unverdienstliche eines solchen Umrisses zu zeigen, als von diesem Wettstreit in seiner Gegenwart die Rede war, einen Zeichenstift in seinem Etui (*matitatoio*) ergriff und vom Fufs anfangend, die vollendete Gestalt eines nackten Menschen in einem Striche aufzeichnete. Die Anecdote, die man vergeblich bei Vasari sucht, hat der Spanier Pedruccio in seinen Gesprächen über die Malerei, und daraus Dati p. 173. aufbewahrt. 4) Die erste Erklärung hat von jeher das gröfste Glück gemacht. Caylus hat dem, was Carlo Dati schon sehr verständig in diesem Sinne gesammelt hatte, *Vite di Pittori antichi* p. 172. ff. das besonnenste, was sich dafür sagen läfst, hinzugethan in den *Mémoires de Littérature* T. XIX. p. 256. ff. Auch die Commentatoren des Plinius, Hardouin, Durand p. 260. f.

Brotier sind mit kleinen Abweichungen derselben Meinung. Nun kann aber diefs selbst wieder auf mancherlei Weise verstanden werden. Man kann die tres lineae, wie sie Plinius am Ende der Erzählung nennt, als so viel neben einander aufgezeichnete Contorni annehmen, in denen ein Meister immer feinere Eintheilung der Formen, immer gröfsere Kunst und Abwechslung im Zusatz der letzten Linie zeigte. So allein, meint Mengs *Opere* T. I, p. 207. könne diese vielbestrittene Linie so grofse Aufmerksamkeit erregt haben. Mengs eigene Worte sind folgende: „Il primo delineò un contorno di un membro diviso, per esempio, in tre forme; che giunse il secondo e mostrò, che si poteva dare maggior varietà dividendolo in quatro; e ritornato Apelle, aggiunse ancora un' altra nuova linea, dando l'ultima varietà e perfezione allo stesso contorno.“ So gefällig sich auch diese Erklärung unseren Ansichten von einem solchen Streite anschmiegt, so scheinen doch die Worte selbst beim Plinius diese Erklärung nicht zu begünstigen. Das lineas secuit scheint wirklich von einer Linie *in* der Linie verstanden werden zu müssen. Wenigstens ist Durand's Meinung, als wenn dann Plinius *findere* hätte setzen müssen, ganz unstatthaft. Doch liefse sich die von Mengs gegebene Deutung wohl aus dem Sprachgebrauche vertheidigen. Man kann aber auch sagen, Protogenes habe in die Linie, die eine ganze Figur umrifs, mit der ihm eigenen Fertigkeit denselben Umrifs noch einmal gezeichnet und Apelles das Unmögliche gethan und in diesen zweiten Umrifs einen dritten gebracht. Es ist sonderbar, dafs niemand auf diese Erklärung gefallen ist. Vielleicht hielt man sie für gar zu unge-

reimt. Und doch erklärt sie vielleicht allein *das Wunderhafte* in der Sache. 5) Man nimmt linea für eine einfache, krumme oder auch ganz gerade geometrische Linie an, und glaubt in ihrer sich zweimal durchschneidenden Zartheit (tenuitas, subtilitas) und Praecision alles zu finden, was zur Erklärung nöthig ist. So hatten es schon früher Felibien, Perrault und andere erklärt, und so (von einer einzigen senkrechten Linie über die ganze Tafel) deutet sie auch Hirt in einem eigenen diesem Räthsel gewidmeten Abschnitte seiner dritten Vorlesung über die Malerei der Alten p. 38. — 41. Auch Hirt beruft sich dabei auf die alte Ueberlieferung von Giotto's Legitimation an den Papst Benedict IX. durch das mit anliegendem Arm aufs Papier mit Röthel gezogene, vollkommne O, wie diefs Geschichtchen Vasari im Leben des Giotto, T. I. p. 80. *ed. di Siena,* ferner Borghini in seinem *Riposo* libro III. p. 235. f. *ed. Firenz.* 1780. und andere erzählen. Allein wenn schon die Parallele zwischen diesem Meister zur Zeit der Incunabeln der neuen Kunst im 13. Iahrhunderte und dem Raphael des Alterthums gewaltig hinkt, so ist auch längst von andern Kunstrichtern, die diese Anecdote in Parallele stellten, bemerkt worden, dafs eine solche Fertigkeit, einen volkommnen Zirkel aus freier Hand zu ziehn, ein gar zu unbedeutendes Verdienst sey. Es gab sonst überal Mönche, die nicht blofs das konnten, sondern auch mit bewundernswürdigem Augenmaas das Centrum des Umkreises aus freier Hand hineinsetzen. — Gewifs, so lange der Doppelsinn des Worts linea dauert, wird auch kein ganz befriedigendes Endurtheil in dieser Sache gesprochen werden können! Immer wird es

das gerathenste seyn, zu sagen, wie Fuesly in seiner ersten Vorlesung p. 42. (p. 68. der *Eschenb. Uebersetz.*) „Apelles's well known contest with Protogenes, not a legendary tale, but a well attested fact, irrefragably proves, that acutenefs of eye and obedience of hand form precision, precision proportion, proportion beauty and that the schools of Greece recognized all one elemental principle. *What those lines were, drawn with nearly miraculous subtelty in different colours, one upon the other or rather within each other, it would be equally unawailing and uselefs to inquire.*" So viel liegt am Tage, dafs jene bewundernswürdige Zartheit, die uns der kundige Petron c. 83. p. 410. an Apelles Werken schildert „— Adoraui. Tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, vt crederes etiam animorum esse picturam." durchaus ohne eine solche stupende Augen- und Handfertigkeit nicht hätte erreicht werden können. Man hat gesagt, dafs kein Alter sonst dieser Anecdote gedenke. Eine Anspielung darauf enthält gewifs der Vers des Statius IV, *Sylv.* 6, 29. „Linea, quae veterem longe fateatur Apellem."

* Ueberhaupt kommt alles auf die Feinheit, Zartheit und Sicherheit eines fliefsenden Contours an. Viel wahres, obgleich mit Anmaafsung und in etwas kostbaren Phrasen, sagt G. Cumberland, ein englischer Kunstdilettant, darüber in seiner Schrift: *Thoughts on Outline, Sculpture and the System thal guided the ancient artists in composing their figures and groupes* (Lond. Egerton 1796. in 4.). Er erzählt unter andern, dafs er in einer Handschrift des Andreas Cennini, eines Nachkommen aus Giotto's Schule, in Florenz die Nachricht gefunden habe, dafs zu seiner Zeit die Künstler auf glattem Fei-

genbaumholz und auf Pergament, das mit dem Staube von calcinirten Knochen überstreut war, mit Silberstift ihre Contoure gezeichnet hätten. —

II.

Monochromen.

Das nächste, oder vielmehr sogleich hinzuerfundene Kunststück (denn welches Kind, welcher Wilde mahlt nicht auch sogleich seine Fratzen aus?) war, die Monogrammen nun auch zu färben, und zwar für's erste nur mit einer einzigen Farbe zu illuminiren. Plinius weiſs auch hierzu seinen Mann zu nennen XXXV, s. 5. „(picturam linearem) primus invenit colorare Cleophantus Corinthius.“ Aber in diese uralte Coloristenklasse gehören unstreitig auch die von ihm an einem andern Orte XXXV, s. 34. genannten Hygieimon, Dinias und Charmadas. Von ihnen spricht auch Philostratus V. A. T. II, 22. 75. ἓν χρῶμα ἤρκεσε εἰς ζωγραφίαν τοῖς γε ἀρχαιοτέροις τῶν γραφέων καὶ προϊοῦσα τεττάρων, εἶτα πλειόνων ἥψατο. Was man bei dieser Farbenpinselei zu denken habe, hat Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 71. aufs deutlichste ausgesprochen. Plinius läſst uns auch über die Farbe, die man zuerst anstrich, nicht in Ungewiſsheit. Mit Scherben- und Ziegelmehl „testa, vt ferunt, trita.“ Denn den Boden nach Ockern und Kreiden zu durchsuchen, hatte man noch keinen Beruf. Und ziegelroth ist ja überal die erste und älteste Färbung.

* Das Wort Monochrom (pictura *μονόχροος*, *μονοχρώματος*, *μονόχρωμος*,) ist weit später erfunden und zuerst für eine weit vollendetere Art, wo man *à sgraffia*, *en camayeu*, grau in grau, oder auch roth in roth u. s. w. mit Schatten und Licht malte, gebraucht worden. Man hat es aber uneigentlich (*καταχρηστικῶς*) auch auf jene erste und früheste Anfärbung übergetragen. Plinius selbst ist in diesem Gebrauche voran gegangen. Aber eben darum muſs man die Zeiten genau unterscheiden, welches Caylus in seiner zweiten, 6 Iahre später als die erstere, also auch mit reifern Einsichten (1752.) ausgearbeiteten Vorlesung in den *Mémoires de Litérature* T. XXV, p. 159. — 161. mit Scharfsinn bemerkt hat. Schon früher hatte Carlo Dati in seinem *Vite di pittori antichi* p. 32. — 37. die ganze Matiere erschöpfend und mit genauem Unterschiede der Zeiten behandelt. Vergl. Winckelmann *Storia* T. II, p. 74. f. in der Anmerkung.

Es fragt sich, ob von jener frühesten, *ursprünglichen* Gattung einfarbigter Malerei noch Ueberreste vorhanden sind? Allerdings, sobald man seinen Blick auf die sogenannten Vasengemälde wirft. Nur muſs man sich dadurch nicht irre machen lassen, daſs auf diesen der Grund eine andere Farbe hat, als die Figuren. Die Farbe des Grundes zählt hier, wo nur von Anfärbung figurirter Umrisse die Rede seyn kann, gar nicht mit. Die Zeichnungen auf alten griechischen Vasen sind gewöhnlich auf eine doppelte Art colorirt. Entweder die Figuren sind schwarz und der Boden ist roth, oder umgekehrt. Eine dritte Art wirklicher Polychromen, wo mehrere Farben, besonders Weiſs und Grün, mit aufgesetzt sind, kommt verhältniſsmäſsig nur selten vor, am häufigsten auf ganz groſsen Vasen und in der verzierenden Blumen-arabeske. Nun zeigt schon der erste Blick auf diese Vasenmalereien, daſs in

Zeichnung und Stil zwischen denen, die schwarze Figuren haben, und den andern, wo die Figuren roth gefärbt sind und der Boden schwarz ist, ein groſser Unterschied statt findet. Die meisten von diesen haben alle Zeichen des höchsten Alterthums, haben schwarze, silhouettenartige Figuren auf den bloſsen Thon gemalt ohne weitere Grundfarbe oder Glasur. Doch sind zur Andeutung der Gliedmaaſsen auch innerhalb Linien gezogen. Die oft von der Rechten zur Linken geschriebene Schrift in den nicht selten darüber geschriebenen Worten trägt mit der unbeholfenen Zeichnung dasselbe Gepräge der Alterthümlichkeit. S. H. Meyer's artistische Abhandlung zum *Raub der Cassandra auf einer antiken Vase* (Weimar 1794. in 4.) S. 8. f. und desselben Anmerkungen zu Winckelmann's Kunstgeschichte (*Werke* Th. III, S. 455.) Mit Recht halten also Hirt *différentes méthodes* p. 4. und Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 71. diese silhouettenartigen Vasenmalereien für Repraesentanten jener *ältesten* Monochromen. Die deutlichste Vorstellung wird man erhalten, wenn man einige ganz alte Vasenbilder der Art in d'Hancarville's Werke vergleicht, z. B. die Vorstellung eines Ritters mit dem Rosse an der Hand zwischen zwei weiblichen Figuren T. I, pl. 88. und das Thierstück T. II, pl. 86. Vergl. Meyer's Beschreibung einiger Vasen der ganz alten Art im Cabinet zu Florenz in den *Vasengemälden* Th. II, S. 7. 8. — Sehr unrichtig setzt Mazocchi *ad tabulas Heracleenses* p. 137 diese Monochromen in die Classe der ältesten Linearzeichnungen, oder Monogrammen.

* Schon Meyer hat in den Anmerkungen zu Winckelmann's Kunstgeschichte *Werke* III, 455. 457. bemerkt,

dafs man diesen ältesten silhouettenartigen Monochromengeschmack auch später oft beibehalten, als bereits zierlichere Behandlungsweise längst aufgekommen war, und dafs sich besonders auch in der Nolanischen Vasenfamilie, die zu den elegantesten gehört, Nachahmungen dieses Stils befinden, die zum Theil viel Zierlichkeit haben. Gewisse Leute hatten auch damals eine Vorliebe für diese alte Kunst aus affektirter Kennerschaft („proprio quodam intelligendi ambitu" wie Quintilian sagt XII, 10. 3.) und liefsen sich mit Beibehaltung besserer Kunsteinsichten Vasen in dieser Manier fertigen. Man mufs überhaupt mehrere Abstufungen in diesen schwarzfigurirten Monochromen nach verschiedenen Zeitaltern aus noch vorhandenen Ueberresten annehmen. Zunächst auf die ganz alten, wo die innern Details der Gliedmaasen und der Bewaffnung nur mit weifsen Strichen angedeutet sind, folgen die, wo einzelne Theile mit rothbrauner Färbung zwischen den schwarzen abwechseln, auch wohl mit weifser Farbe gewisse Theile des Körpers oder ganze Figuren, wie Pferde, angedeutet sind. Sehr auffallende Belege hierzu geben in der Hancarvillischen Sammlung die Eberjagd auf 2 Blättern im *Discours préliminaire* T. I, p. 152. ff. die weibliche Silhouette mit der rothen Netzhaube T. I, pl. 58., und die interessante Procession T. II, pl. 84., vergl. T. I, pl. 51. 91. 119. und das Thierstück T. II, pl. 119. Eine ganz eigene Klasse bildet die von Millin zuerst in den *Monumens inédits*, dann aber noch weit treuer in den *Peintures de Vases antiques* T. II, pl. 61. nachgebildete Nicolas-Hopische Vase, Theseus den Minotaurus-tödter vorstellend. Bei aller treu nachgeahmten alterthümlichen Steifheit sind doch in den vielfarbig gegitterten Gewändern der Beistehenden und in andern Beiwerken 4 verschiedene Farben bemerkbar. Aber selbst hohe Eleganz der Formen läfst sich in mehrern Nachahmungen dieses Stils, die in Millin's Peintures vorkommen, nicht verkennen, und diese gehören also zur Nolanisch-Sicilischen Familie. Man sehe den bei aller Heftigkeit der Bewegung, in pyramidalischer Gruppirung und Wahrheit der Stellungen und des Ausdrucks, aber auch im Teschnischen kunstreich ausge-

führten Amazonenkampf T. II, pl. 19. in mehrern Farben, ingleichen den Zweikampf in Gegenwart zweier Herolde, T. I, p. 33. ferner die zwei sinnenden Helden, in deren Mitte Minerva steht pl. 46 und Herkules Kampf mit der Hydra T. II, pl. 75. Die zwei vorhergehenden Bilder haben das Alterthümliche der höchst symmetrischen Stellung. Das letztere ist offenbar aus einem ganzen Cyclus der Arbeiten des Hercules in diesem alten Stil genommen, wozu auch in Tischbein's *Engravings* mehrere Stücke in diesem alten Stil gehören. Millin begnügt sich, bei der Erklärung dieser Stücke überal sie *du vieux stile* zu nennen, ohne in genauere Bestimmung einzugehn. Allein es ist nützlich, auch hier die spätern Nachahmungen, die sich durch Zierlichkeit verrathen, von der ursprünglichen Trockenheit und Incorrectheit genau zu unterscheiden. Vergl. Millin's *Introduction* p. VIII. Man hat auch noch Mosaiken mit solchen schwarzen silhouettenartigen Figuren. Einen Beleg dazu findet man in Caylus *Recueil* T. VII, pl. 42. Ein neuer Beweis, daſs dieſs noch in spätern Zeiten die Sache eines besondern für diese Alterthümlichkeit geneigten Geschmacks seyn muſste.

** Da mehrere dieser Vasen mit schwarzen Figuren unverkennbar nach Form und Stil neuern Zeiten angehören: so war den Mutmaasungen über die Beibehaltung dieser älterthümlichen Form ein freier Spielraum geöffnet. Wilhelm Tischbein behauptete zuweilen in vollem Ernste, daſs dadurch Nachtszenen vorgestellt würden. Noch weit scharfsinnger ist ein Engländer Christie zu Werke gegangen, der in einem zu London 1806. in 4. erschienenen Werke, mit dem Titel: *A Disquisition upon Etruscan Vases displaying their probable Connection with explanation of a few of the principal Allegories depicted upon them*, zu beweisen gesucht hat, daſs wir auf diesen Vasen phantasmagorische Vorstellungen, wie sie den Eingeweihten bei den Eleusinischen Geheimnissen durch eine Art von Ombres Chinoises gezeigt worden wären, nur mit dem Unterschiede erblickten, daſs, wo die Fantome sich dunkel auf transparentem Grund zeigten, dieſs auf den Vasen mit schwarzen Figuren auf feuer-

farbnem Boden, und wo sie sich durchscheinend auf dunklem Boden zeigten, diese auf den Vasen die rothen Figuren gemacht hätten. Wer einmal so weit geht, wird auch in allem die sublimste Weisheit angedeutet finden können, die freilich die Hierophanten in den Eleusinien aus der besten Quelle schöpfen konnten. Christie blieb leider den Beweis v n zwei Dingen schuldig, 1) dafs man dergleichen Schattenspiele und Transparents in Eleusis gehabt habe (denn zwischen diesen und den Flug- und Göttermaschinen ist noch eine grofse Kluft). 2) dafs man in Italien und Sicilien auch Eleusische Weihungen kannte. Doch die Sache verdient kaum eine andere Abfertigung, als die ihr Millin gab im *Discours préliminaire* p. XIII. §. 7. in der Anmerkung.

*** Eine fast ganz übersehene Sache (nur d'Hancarville bemerkte sie, ohne doch die Fruchtbarkeit derselben ganz ins Licht zu setzen,) ist die Vergleichung der ältesten Münzen der Städte Tarentum in Calabrien, Buxentum, Metapontum, Posidonia, Siris, Sybaris in Lucanien und Caulon nebst Croton bei den Bruttiern, welche man in der Numismatik *numos incusos* nennt, auf welchen die Figuren eines stehenden Jupiters, eines (mit den Giganten kämpfenden) den Dreizack schwingenden Neptuns u. s. w. auf der einen Seite vertieft, auf der andern *en relief* erscheinen. Man sehe z. B. in Magnan's *Miscell. Numism.* T. III, pl. 16. 2. 4. 8. die Münzen von Caulon, und T. IV, pl. 47 — 50. die Münzen von Posidonia oder Paestum, oder auch nur in Mionets kleiner Pastensammlung n. 148. 185. vergl. Barthélemy in den *Mémoires de Literature* T. XXIV. p. 44. f. und Eckhel *Doctr. Num. vet.* T I, p. 149. f. Die Aehnlichkeit dieser uralten Münztypen in Magerkeit der Zeichnung und Gewaltsamkeit der Stellungen sowohl, als in der Darstellung, besonders von der hohlen Seite betrachtet, mit den silhouettenartigen Vasenfiguren ist auffallend, und da beide in einer Gegend zu Hause sind, so lassen sich daraus für das eigentliche Vaterland dieser Vasen mit schwarzen Figuren und für ihr Alter die sichersten Folgen ziehn.

Sehr richtig bemerkt Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 71. dafs man auch die zweite Hauptfamilie griechischer Vasen, wo ganz rothe Figuren mit eingezeichneten Schattenlinien auf schwarzem Boden aufgetragen sind, als Darstellung der ältesten und einfachsten Monochromen oder Flachmalerei in einer Farbe ansehen könne. Nur verwahrt er sich sehr richtig gegen die Behauptung, als wolle er nun diese Malereien selbst auch nur als Erstlinge der Kunst in die frühesten Zeiten hinaufrücken.

* Diefs führt auf die genauere Untersuchung über das Alter und die Entstehungsperiode der griechischen Vasen, die Visconti und Arditi italisch-griechische, Lanzi geradehin campanische, Quatremère de Quincy in einer Ankündigung im *Moniteur* 1807, n. 287. *vases céramographiques* (vergl. die Bemerkungen dagegen bei Bossi *Observations sur le sacro-catino* p. 212.) genannt haben wollten, die aber am sichersten *grofsgriechische* genannt werden können. Ihre etrurische Abstammung ist in neuern Zeiten nach Winckelmann's muthigem Vortritt (S. *Winckelmann und sein Iahrhundert* S. 447.) fast ganz (Ausnahmen bei Lanzi im *Giornale de' Literati* T. XLVII. p. 159. ff. und in dem Werke, das kurz vor seinem Tode erschien, *de' Vasi antichi dcpinti* p. 37. Wenn nur erst die wahre Gestalt der Gefäfse von Adria und Arezzo ganz constatirt wäre!) abgestritten worden. Vergl. *Andeutungen* S. 32. Auser den in der vorigen Anmerkung erläuterten ganz alten Vasen mit den silhouettenartigen schwarzen Figuren, giebt es noch eine doppelte Art feinerer und späterer Vasen, wo die rothen Figuren auf schwarzem Grunde stehn, gleichfals Monochromen. Die hell ausgesparten Figuren fallen mehrentheils in's Rothgelbe, das durch die über das Ganze gezogene Glasur noch mehr Lebhaftigkeit und Sättigung erhält. Diese ganze Familie der schönern Vasen zerfällt indefs wieder in 2 Unterabtheilungen. Die eine zeichnet sich durch Leichtigkeit, Feinheit des Stoffs und schöne glänzende Glasur vorzüglich aus.

Ueber sie ist, wie Winckelmann sagt, die Glasur gleichsam geblasen. Man fand sie am häufigsten in der Gegend von Nola und daher ist es gebräuchlich geworden, sie vorzugsweise Nolanische Vasen zu nennen. Die zweite ist von weit matterem Glanze, aber in Form und Reinheit der Malerei unter allen die von den Kennern am meisten geschätzte. Die schöne glockenförmige Gestalt ist ihnen vorzüglich eigen. (Zu ihr gehören auch die zwei von den 4 gröſsern Vasen im Dresdner Augusteum S. *Vasengemälde* St. III, S. 2. ff. Die eine abgebildet und erklärt in Becker's *Augusteum tab.* XII. Th. I, S. 84. ff.) Wenn an den Nolanischen die Töpferarbeit die vorzüglichere ist: so stehn hingegen die Malereien daran nur auf einer mittlern Höhe, und wenn sie nicht zur Incorrectheit herabsinken, die man auf manchen Sudeleien der zweiten (mattern) Gattung findet (man sehe z. B. die erste und gröſste der Dresdner Vasen, die Becker nicht beschrieben hat, in Le Plat *Marbres de Dresde* pl. 180. Lipsius *Beschreibung der Dr. Gallerie* p. 398 — 400.): so findet man auch selten das Vortrefflichste darin. Die Vasen mit matterem Grunde scheinen allerdings die gewöhnlichsten gewesen zu seyn und finden sich nicht nur in ganz Groſsgriechenland und Sicilien, sondern auch *zuweilen* im eigentlichen Griechenland (S. nach dem, was schon Winckelmann darüber bemerkt hat, Hamilton's Nachrichten in den *Vasengemälden* Th. I, S. 28. ff.), unter ihnen findet sich aber auch vieles, was vortrefflich gedacht und mit der glücklichsten Freiheit, mit dem gröſsten Kunstverstande ausgeführt ist. Man lese z. B. Meyer's Urtheil über die schöne im Museum zu Weimar jetzt aufgestellte Vase, den Raub der Cassandra vorstellend S. 13. — Es herrscht in dieser ganzen Classe der Alterthümer noch viel Unbestimmtes und Schwankendes. Man hat ihren Werth bald überschätzt, bald viel zu tief herabgewürdigt, und für beides finden sich bald in werth- und geschmacklosen Kleckserеien auf manchen Gefäſsen von übrigens unbestrittenem Alterthum, bald in den geistreichsten Compositionen und gelungensten Zeichnungen unwidersprechliche Belege. Es haben gewiſs ganz verschiedene Künstler an densel-

ben gearbeitet. Die leichten, svelten Formen zeigen zwar überal von richtigem Geschmack und von einer guten Schule, die damals bis tief herab zu den handwerksmäſsigen Künstlern, dergleichen viele auch bei diesen Gefäſsen Figuren angepinselt haben, gedrungen seyn muſste. Aber die Zeichnungen selbst sind dabei häufig sehr incorrekt und ohne allen Ausdruck. Andere wurden ohnstreitig schon von wahren Malern bearbeitet, die Einsicht und eine groſse Gewandtheit der Hand bewiesen. Daſs schon hier nicht bloſs von mechanischen Kopieen die Rede seyn konnte, beweisen die Abänderungen auf manchen Vasen, von denen sich noch deutliche Spuren erhalten haben. Da sieht man, wie der Künstler den Gliedern andere Richtungen gab, umzeichnete, besserte. Das setzt Originalität voraus. Auf manchen Gefäſsen endlich ist zwar die Ausführung selbst ohngefähr den zuletzt angeführten gleich, aber Erfindung und Anordnung sind von so hoher Vortrefflichkeit, daſs man wohl zu der Vermutung berechtigt seyn könnte, es wären uns darin Skizzen nach den gröſsten Meistern in den blühendsten Perioden der griechischen Malerei erhalten worden. In wiefern solche, wie Winckelmann gethan hat, den geistreichsten Handzeichnungen Raphaels an die Seite gesetzt werden möchten, hat Meyer als ächter Kunstrichter entschieden in den Anmerkungen zu Winckelmanns Kunstgeschichte *Werke* Th. III, S. 447—449. Wer mag aber diesen trefflichen und gelungenen Werken geradezu die eigene Originalität absprechen? Auch hierin giebt Meyer in seiner Abhandlung über die Vase, die den Raub der Cassandra vorstellt, S. 15. ein nachahmungswürdiges Beispiel bescheidener Behutsamkeit. Ueberhaupt aber wird dem, was Meyer in diesen Anmerkungen über diese ganze Classe alter Malereien in gedrängter Kürze beigebracht hat, wenig *wichtiges* mehr beizufügen seyn. Er giebt am Schlusse derselben S. 458 — 468. auch ein beurtheilendes Verzeichniſs der vorzüglichsten Kupferwerke, welche uns die Hauptsammlungen der Art zuerst durch den Kupferstich bekannt gemacht haben, von den noch sehr roh colorirten und gezeichneten *Vasculis Etruscorum* des Pas-

seri an bis auf das neueste Prachtwerk, *Peintures des Vases antiques*, welches Dubois-Maisonneuve aus seinem Kunsteifer nach Clener's (oft sehr flüchtigen, auch wohl verstümmelten) Zeichnungen mit Millin's beredtem Commentar in 2 Grofsfoliobänden (den ersten Band mit 72, den zweiten mit 78 Kupfertafeln. Paris 1809—10. mit schwarzen Kupfern, Preis 450, mit colorirten 1125 Francs) herausgab. In der dem ersten Theil von Millin vorgesetzten *Introduction* XX. S. ist mit erschöpfender Ausführlichkeit alles beigebracht, was zur Geschichte und Literatur dieses interessanten Theils der Ueberreste alter Zeichnung und Malerei gesagt werden konnte, und was dafür in den letzten 50 Jahren in allen Theilen Europa's geschehen ist. Hierauf können wir uns hier füglich beziehen und so die Literatur dieses Artikels uns ersparen. Besonders verdienstlich ist die ungemein saubere, vor der Hancarvillischen durch Nettigkeit sich sehr auszeichnende, hie und da freilich etwas grelle Colorirung der Vasenbilder in dem zuletzt genannten Prachtwerke, die vorzüglich bei mehreren sehr sauber ausgeführten Polychromen um so wilkommner seyn muſs, da hier die Farben theils für die Bedeutung, theils für den Geschmack des Ganzen und für die gefällige Wirkung nicht gleichgültig sind. Ob die von Hrn. Alexander La Borde jetzt zu veranstaltende Ausgabe der Sammlung des Grafen von Lamberg in Wien an Treue noch vorzüglicher werden könne, wird die Zeit lehren. Zwei andere Sammlungen, die des Vivenzio in Nola und die des Tochon in Paris, sind gleichfals schon gestochen und man erwartet ihre Bekanntmachung. — Es hat dem Studium dieses Theils der Antike wenig gefrommt, daſs gerade an ihre Erklärung so viel philologische Gelehrsamkeit geknüpft worden ist. Dazu sind die Bassi-Rilievi weit mehr geeignet, wie zuletzt noch Zoega's Beispiel gezeigt hat. Unter den 4000 figurirten antiken Vasen von einiger Bedeutung, die etwa in den verschiedenen Hauptsammlungen (in England ist nur die Hamiltonische im britischen Museum, die zweite, die wir aus Tischbein's Engravings kennen, hat Hope für 4500

Guineen erkauft, S. Millin zu den *Peintures* T. II. p. 88.) sich befinden mögen, sind gewiſs kaum 200 für den mythischen Kunstkreis belehrend und einer ganz *bestimmten* philologischen Auslegung empfänglich. Die bacchischen Weihen und die damit in unmittelbarer Verbindung stehenden Mummereien und Processionen sind und bleiben der Hauptgegenstand der auf Vasen abgebildeten Szenen. Entlastet von der sie oft zu Boden drückenden, citatenreichen Gelehrsamkeit, werden diese bald üppigen, bald ernsthaften Tänze und Processionen durch das Naive und Geistreiche ihres Ausdrucks, durch den Reichthum ihrer Gruppirungen und Compositionen, durch die unglaubliche Mannigfaltigkeit gelungener Stellungen und Gegensätze noch weit mehr, als bis jetzt geschehen ist, angehenden Künstlern zur besonnenen Nachahmung, dem Meister aber zur Belebung neuer Ideen Stoff darbieten können, wenn auch hier und da das leidige Skizzen- und Contourwesen *à la Flaxman*, eben durch jene Vasenbilder genährt, einige alzuüppige Ranken und Wassersprößlinge treiben sollte. Manches beherzigenswerthe, aber auch manches übertriebene und einseitige, hat gegen die Umrisse auf alten Vasengemälden, so wie sie uns in Tischbeins Werke gegeben worden sind, noch weit mehr aber gegen die verkehrte Anwendung derselben G. Cumberland gesagt in seinen *Thoughts on Outline, Sculpture and the System that guided the ancient artists in composing their figures and groupes.* (London, Egerton 1796. in 4.) wenn nur die von ihm selbst beigefügten Proben in Umrissen befriedigender wären! So viel mag nicht geläugnet werden, daſs in dem Tischbeinischen Werke die Figuren oft viel zu genau ausgeführt sind; die Finger an den Händen, die Fuſszehen, selbst die Nägel sind viel zu regelmäſsig angegeben; die Haare, die auf den Vasen selbst gewöhnlich nur eine einzige schwarze Masse bilden, sind von Tischbein zierlich ausgebildet, und den Köpfen und Physiognomien ist oft eine Grazie in Profil gegeben worden, wovon die alten Vasen nichts wissen. Es ist dieſs auch der Fall mit den meisten Zeichnungen, die Clener, in Tischbein's Schule gebildet, im neusten Werk von

Dubois-Maisonneuve und Millin in Kupfer gestochen hat. Ganz treue Umrisse wiederzugeben, ist von unsäglicher Schwierigkeit. Indeſs hat man in beiden letztern Werken wenigstens die Composition und Hauptidee des alten Künstlers treu aufgefaſst und auch die kleinen Nebenwerke, die in Passeri und frühern Sammlungen so sehr vernachlässigt sind, so genau als möglich auszudrücken gesucht. — In dem diesem Abschnitte beigefügten Excurs hat man sich bemüht, den religiösen Gesichtspunkt dieser Vasen schärfer, als bisher geschehen ist, ins Auge zu fassen. Hier verdient nur der Umstand noch bemerkt zu werden, daſs man unter so vielen ähnlichen Gegenständen, die auf den alten Vasen gemalt gefunden werden, nur äuserst selten *wirkliche* Wiederholungen findet, wohl aber oft bemerkt, daſs es gewisse Originalformen (*Archetypi*) gab, die jeder auf seine Weise, immer geistreich, oft kühn, neu, gewagt, variirte. Welcher unerschöpfliche Formenreichthum in Vergleichung mit unserer Armuth selbst in der Caricatur! Ein Beispiel wirklicher Wiederholung ist die kleine Vase bei Tischbein IV, 12. Eos, die den Kephalus verfolgt, verglichen mit derselben Vorstellung, nur gröſser und schöner, in Millin's *Peintures de Vases antiques* T. II, *pl.* 35. wobei Millin in der Erklärung p. 51. *not.* 1. bemerkt, daſs er auch die Tischbeinische Vase in den *Engravings* T. II, n. 61. irgendwo wiederholt gefunden habe. Vergl. Millin zu den *Peintures* T. I, p. 104. *not.* 1.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daſs man auch später, ja zu den blühendsten Zeiten der Kunst, auch noch in einer einzigen Farbe, aber mit Schatten und Licht, *en camayeu*, malte, und daſs sich diese Manier um so mehr empfelen muſste, da sie die plastischen Werke am besten darstellte und daher auch wohl in der Scenographie ihre Rolle spielte. Die Italiener nennen noch jetzt die in dieser Manier gemalten Bilder Chiaroscuri. An-

drea del Sarto, Bartolomeo und Polidoro haben darin excellirt. Plinius, wo er von dieser secunda pictura spricht, setzt hinzu: „Monochromaton dictam, postquam operosior inuenta erat (hieraus geht deutlich hervor, daſs das Wort erst bei der vollendeten Manier in Umlauf kam,) duratque adhuc." Quintilian XI, 3. 46. spricht davon: „Qui singulis pinxerunt coloribus, alia tamen eminentiora, alia reductiora fecerunt" (diese singuli colores müssen nicht mit dem simplex color XII, 10. 3. verwechselt werden, wie Schäffer in seiner *Graphice* p. 74. wirklich gethan hat). Am liebsten malte man wohl auch hier grau in grau oder roth in roth. Von der ersten Manier muſs ohnstreitig die Stelle von Zeuxis verstanden werden XXXV. s. 36, 2. „Pinxit et ex albo." Man liebte aber auch roth in roth. Eine Hauptstelle davon ist beim Plinius XXXIII, s. 39. wo er von Zinnober und Mennige spricht: „Cinnabari veteres, quae etiamnunc vocant monochromata, pingebant. Pinxerunt et Ephesio minio (was aus den Agris Cilbianis gefördert wurde), quod derelictum est, quia curatio magni operis erat. Praeterea utrumque nimis *acre* (zu grell, zu schreiend) existimatur. Ideo transiens ad rubricam et sinopidem." Vergl. Hirt *sur les couleurs* p. 24. Ohnstreitig muſs auch die verdorbene und vielfach versuchte Stelle bei Petron c. 84. p. 410. „Apellis (sc. tabulam) quam Graeci monocnemon appellant (so verbesserte ohne allen Sinn Scaliger), etiam adoravi" gelesen werden monochromon, wie schon Gonsalez zu lesen vorschlug, und Carlo Dati im Leben der Maler p. 33. billigt. Monochromen, obwohl von der flüchtigsten Art, waren auch die in Roth oder

Schwarz angemalten Fechterattituden, deren Horaz erwähnt II, Serm. 7. 97.

Noch haben sich unter den herculanischen Gemälden einige dergleichen Monochromen erhalten. Die ersten 4 Tafeln im Iten Theil der *Pitture d'Erculano* sind mit grofsem Fleifse nachgestochene Copieen davon. Sie sind alle 4 auf Marmor gemalt mit Zinnober, aber durch die Hitze der Lava ganz schwarz geworden. Doch entdeckt man noch die Spuren der rothen Farbe. Auf dem ersten dieser Gemälde ist das alte Knöchelspiel (ἀςραγαλισμός) zwischen zwei Töchtern der Niobe, die von der Latona besucht wird, vorgestellt. Hier sind nicht nur die Namen der einzelnen Personen, sondern auch des Malers Alexander von Athen übergeschrieben. Das zweite Bild ist unter allen das erhaltenste, der Kampf eines Lapithen mit einem Mädchenraubenden Centauren, voll Kraft und Wahrheit im Ausdruck. Das dritte ist fast ganz verblichen. Es ist eine Kinderszene aus der Heroenwelt. Das vierte stellt komische Masken aus einer fabula palliata vor, wozu sich die Beschreibung noch aus dem Pollux machen liefse. Winckelmann bemerkt *Geschichte der Kunst* S. 567: *Wien. Ausg.* dafs die Arbeit dem Künstler wenig Ehre mache, die Köpfe wären gemein, die Hände nicht schön gezeichnet, da doch gerade diese äusern Theile den wahren Künstler bewiesen. Er spricht aber nur von dem ersten dieser vier Gemälde.

Excurs

über die italisch-griechische Bacchanalienfeier, über die darin vorkommenden Weihungen und die Beziehungen, in welchen die alten Vasengemälde damit stehn.

Es ist für die Erörterung des Kunststils und die Erklärung der Vasengemälde von den wichtigsten Folgen, ihre ursprüngliche Bestimmung genau zu erforschen. Sie dienten, sagen einige, wie unsere Porzellangefäfse, zur Decoration in Gebäuden und Tempeln. Man hat sich sogar eigene Reposituren (repositoria, allerdings das eigentliche Wort. S. Ferrar. II. Elect. 8. Heinsius zu Petron c. 33. p. 130.) gedacht, worauf sie so gestanden hätten, dafs sie von unten hinauf gesehn worden, und daraus erklärt, dafs bei vielen der schönsten Vasen die eine Seite für das Anstehen an der Wand berechnet und als Revers vernachlässigt worden wäre. S. Winckelmann's *Gesch. der Kunst*, *Werke* III, 250. Allein diefs widerspricht der ganzen Lebensweise der Alten, die in ihren kleinen, oft nur durch die Thüre erleuchteten Wohnzimmern dergleichen Aufstellungen gewifs sehr zweckwidrig gefunden haben würden, in den Hallen und Vor-

sälen aber lieber solidere Bildwerke aufstellten zu der Zeit, wo der Luxus auch in die Privathäuser gedrungen war, wiewohl dieſs erst spät der Fall war. Vergl. Iakobs *über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken* S. 53. f. Wohl hatten sie ihre ἐγγυοθήκας, abacos, aber diese gehörten ganz allein dem Luxus der Buffets und Credenztische, wo in goldenen und silbernen Tafelgeschirren die Kunst der Formen mit der Kostbarkeit der Stoffe Iahrhunderte lang einen Wettkampf fortführte, der alle unsere Porzellanerfindungen, Derbystones, Wedgewoodischen Gefäſse und Vermeils zu wahrem Kinderspiel herabsetzt. S. Caylus treffliche Abhandlungen von den Gefäſsen, die bei Gastmalen gebraucht wurden, in den *Mémoires de Litérature* T. XXX. p. 344. und Böttiger über die Prachtgefäſse der Alten im *Iournal des Luxus und der Moden* 1792. S. 290. ff. Für diese hatte man allerdings zur Parade auch eigene Credenztische und Vorrichtungen (S. zu Athen. V, 45. T. III, p. 185 *Schweigh.*) so gut als unsere trinklustigen Vorfahren für ihre Pokale und Tumler. — Es ist merkwürdig, daſs man bei den Nachgrabungen in Herculanum und Pompeii nie eine Vase der Art, wovon hier die Rede ist, gefunden hat. D'Hancarville hat die Meinung aufgestellt, sie wären zu Tempelzierrathen gebraucht worden, und eben daraus müsse man die vielen Bacchanalen und Opfertänze erklären. So wenig sich nun läugnen läſst, daſs man Vasen auf die Giebel und ἀκρωτήρια der Tempel und Palläste gestellt hat, dergleichen wir noch in herculanischen Gemälden erblicken (*Pitture* T. I, *tav.* 50 — 52. vergl. Bottari *picturae antiquae* tab. X.) so sind diese wohl schwerlich von Terra

cotta und noch weniger mit so kleinen, aus der Ferne ganz verschwindenden Figuren bemalt gewesen. Auch dienen die Vasen, die bei gewissen Spielen den Kämpfern bald mit Oel gefüllt, bald mit aufgesteckten Palmenzweigen als Preis zugetheilt und von ihnen oft in die Tempel verehrt wurden (S. Callim. Fragm. p. 490. *Ern.*) gar nicht zu unserm Zwecke, ob sie gleich von Winckelmann am ang. O. S. 249. f. zu diesem Behuf angeführt werden. Wir haben noch asiatische Münzen von Smyrna, Perinthos, Thiatyra, Ancyra, Cyzicus u. s. w. in Menge, wo dergleichen Praemienvasen abgebildet stehn, allein sie haben eine ganz andere Gestalt und scheinen nicht einmal aus Thon, sondern aus Erz gebildet zu seyn. Die ganze Materie hat Spanheim in seiner ersten Epistel *ad Morellium* p. 52 — 62. erschöpfend erläutert, wo man auch Abbildungen sehen kann. Auch die bekannte Stelle Pindar's Nem. X, 68. wo allerdings gemalte Vasen (*Hydriae*, ἀμφορεῖς, daher ἀγὼν ἀμφορίτης) vorkommen, beweist auch dann nichts, wenn das Wort παμποίκιλος, wie Millin in der *Introduction* p. II. nach Heyne behauptet, nicht von gemalten, sondern in Erz kunstreich gebildeten Vasen verstanden würde, da sie weder in der Form noch in den Malereien den hier in Frage stehenden ähnlich gewesen seyn können. Eine wirkliche Preis-amphora der Art zwischen zwei ringenden oder vielmehr nur die Finger verschränkenden (ἐν ἀκροχειρίξι oder ἀκροχειρισμῷ, S. Foes. *Oecon. Hipp.* s. v. p. 16.) Iünglingen sehen wir auf einer seltenen Tischbeinischen Vase, *Engravings* T. IV, n. 46. Aber es ist eine bloſse Amphora, so wie T. II, n. 26, wo zwei Amphorae dem siegenden Ritter (κελητίζοντι)

bestimmt scheinen. Als Preisamphora muſs man auch dort das Gefäſs T. I, n. 17. erklären. — Gehen wir also nur geradezu auf die Frage ein: Wo sind alle die Vasen, deren Gemälde für uns so anziehend sind, gefunden worden? Nirgends als in Gräbern. Schon Winckelmann hat in seiner Geschichte der Kunst III, 245. ff. die Eröffnung eines Grabes bei Trebbia, die Hamilton vornahm und d'Hancarville in seinem Vasenwerke im *Discours préliminaire* T. II, p. 57. in Kupfer stechen lieſs, ausführlich beschrieben und, was man da alles fand, gelehrt ausgelegt. Hamilton aber hat sich in der zweiten Sammlung seiner Gefäſse in Tischbein's *Engravings* T. I. p. 22 — 30. (vergl. *Vasengemälde* I, 31. ff.) selbst zur Gnüge darüber ausgesprochen und eine Ausgrabung der Art als Frontispiz des ersten Theils des Tischbeinischen Werks in Kupfer stechen lassen, womit eine aus der Privatsammlung der Herzogin Amalia von Weimar in die dortige Bibliothek gekommene Handzeichnung ganz übereinstimmt. Aus diesen und ähnlichen Erzählungen geht deutlich hervor, daſs (spätern Wiedergebrauch solcher Vasen abgerechnet, wie dieſs der Fall bei der groſsen Vase des Vivenzio war,) sie nie als Aschenkrüge gebraucht, wohl aber als eine Mitgift und Todtenbestattung um die damals noch nicht verbrannten, sondern ganz begrabenen Leichen herumgesetzt, oder auch an bronzenen Nägeln an den umgebenden Mauern aufgehangen worden sind. In einem Grabe, das der Erzbischof von Polignano in seinem Garten öffnen lieſs, fand man an 60 Vasen, einige von groſsem Umfang und seltener Schönheit, mit merkwürdigen Zeichnungen, alle übrigen aber nur Bacchanale darstellend, um die Ueberreste

der Leiche herumstehn, die alle in das königl. Museum von Capo di Monte geschafft wurden. Aus allem geht hervor, dafs man die Leichen vornehmer Personen mit Ringen, Armspangen und andern Geräthschaften (S. die zweite Kupfertafel in Tischbein's *Engravings* T. II. und Tischbein's eigenen Brief darüber in den *Vasengemälden* I, 63. ff.), auch mit dem überal gewöhnlichen Leichenmahle und sühnenden Eiern (dem περίδειπνον der Griechen. S. Hemsterhuys zu Lucian T. I. p. 331. *Wetst.*) eingegraben und so auch die Vasen in gröfserer oder geringerer Zahl dazu gesetzt hat. Fragt man nun ferner nach der Ursache, die zu dieser so algemeinen Sitte vorhanden seyn mufste, so läfst sich vernünftiger Weise keine andere denken, als dafs sie in religiöser Beziehung nur solchen Personen mit ins Grab gegeben wurden, die in die Geheimnisse des Bacchus, worauf sich unter einigen Tausend Vasen, die bis jetzt durch Kupferstiche bekannt geworden sind, wenigstens zwei Drittheile in ihren Abbildungen offenbar beziehn, in verschiedenen Zeiten und Weihungen eingeführt worden waren. Daraus wird es auch erklärlich, dafs man in vielen Gräbern gar keine Vasen findet; entweder weil die dort Begrabenen nicht eingeweiht, oder nicht angesehn und reich genug waren, um dergleichen Vasen von Andern geschenkt zu erhalten. Angenommen also, was gleich weiter erörtert werden soll, dafs der in ganz Unteritalien verbreitete Bacchusdienst mit Weihungen für Männer und Frauen verbunden gewesen, und dafs man zum Andenken dieser Weihungen Vasen schenkte und sie im Leben sorgfältig bewahrte, welches wenig-

stens mit andern ähnlichen Gebräuchen sehr übereinstimmend wäre, auch durch Vasengemälde bewiesen werden könnte, worauf diese Vasen wieder im Kleinen gemalt sind, oder wirklich den Todten zur Grabsäule (cippus sepulcralis) hingesetzt werden*: so würde wohl kaum etwas befriedigenderes darüber gesagt werden können, (auch nach Meyer's Urtheil *Anmerkungen zu Winckelmann* Th. III, S. 445.), als daſs, da sie das Andenken einer religiösen Einweihung erhalten sollten, und als ein unveräuserliches Eigenthum des Verstorbenen angesehn wurden, diesem auch noch zuletzt, als ein Beglaubigungsschein ihrer Initiationen, mit ins Grab folgten. Wir haben ähnliche Certificate der Aufnahme in den Osirisorden oben bei den Aegyptern gesehn und die gemalten Gläser in christlichen Catacomben S. Buonarruoti *sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro* p. 163., so wie die Wandgemälde, die Agincourt in seiner *Histoire de l'Art par les monumens*, Livr. III, *pl.* 6—12. in belehrender Stufenfolge gegeben hat, und manche andere andächtige Begräbniſssitte, liefern auch neuere Belege dazu. Man muſs dabei nur den Umstand nicht vergessen, daſs es algemeiner Glaube war, der Eingeweihte erwarte auch in Elysium eine weit frohere Existenz. S. die Hauptstelle bei Aristophanes Ran. 454—459. Brunk zu Aristoph. Pac. 375. und S. Croix *Versuch über die alten Mysterien* S. 269., woraus auch schon die scharfsinnigsten Ausleger der alten Reliefs die auf Sarkophagen so häufig vorkommenden Bacchanale erklärt haben. S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. IV. p. 43. Wie wichtig war also jede Beglaubigung der Art für den Verstorbenen!

* Wenn von Vasen die Rede ist, die man auf bacchischen Vasengemälden selbst abgebildet finde, um daraus die Sitte zu erläutern, daſs man zum Andenken dieser Bacchusfeste Vasen schenkte, so muſs *fürs erste* die ganze Classe von Gefäſsen davon getrennt werden, die zum Trinken selbst gebraucht wurden. Wie viel solche Trinkgeschirre kommen auf den bacchischen Gastmählern (eigentlichen *Lectisternien*, nur durch wirkliche Eingeweihete repraesentirt) in den Vasen vor! (Man unterscheide den zweihenkligen Cantharus, das Abzeichen des indischen Bacchus selbst, den daher nicht leicht eine andere Figur im ganzen Thiasus als Bacchus und etwa noch der bacchische Hercules in den Händen hat, S. Passeri T. III. *tab.* CCIV. CCVII. Millin *Monumens inédits* T. I, p. 231., ferner das Trinkhorn, das Rhyton, S. Millin ebendaselbst p. 170 ff. und endlich das gewöhnliche Trinkschälchen, den Cyathus.) Diese alle kommen hier nicht in Anschlag. Aber man findet nun auch wirkliche Vasen, zuweilen selbst mit der Andeutung von Gemälden darauf, die von Satyrn dem Bacchus selbst dargebracht oder doch sonst im Bacchanal geweiht werden. Beispiele giebt die medicaeische Vase bei Passeri T. III, *tab.* CCXLV. die auch Beger im *Thes. Brandenb.* bildete, und in Tischbein's *Engravings* T. I, 35. T. II, 40. 48.. T. III, 31. T. IV, 37. *Peintures de Vases antiques* T. II, *pl.* 97. Veranlassungen, daſs man diese Vasen in der Bacchusfeier darbrachte, weihete, kann es mehrere gegeben haben. Erst als Symbole des Wein-überflusses selbst, wohin die eigentlichen *diotae* gehören; dann aber auch zum Tragen in den Processionen. Denn kein Bacchustriumph konnte ohne Traggerüste (*fercula*) mit Vasen seyn (S. das *Pegma del trionfo Bacchico* in Zoega's *Bassi Rilievi*, *tav.* LXXVI.) und daher eben auch in jedem römischen Triumph, einem Nachspiel der Bacchus-triumphe, die vielen Gerüste mit Vasen. Man denke dabei nur an die Beschreibung, die Callixenus giebt im IV. Buch des Athenaeus von der Pompa Dionysiaca in Alexandrien. Vergl. Manso *kleine Schriften* II, 354. Da also Vasen in den Bacchanalen so gewöhnlich waren, so konnte man wohl kein

schicklicheres Mnemosynon, kein angemesseneres Erinnerungs-zeichen für die, welchen diese Feier unvergeſslich bleiben muſste, wählen, als eben dergleichen Vasen, welche aber deswegen *sehr oft* ganz ohne Boden waren (dergleichen sich noch sehr viele finden: Millin *Introduction* p. X. Weſswegen Beger im *Thesauro Brandenb.* T. II. p. 463. eine bodenlose Vase der Art gar für einen Blumentopf hielt, wozu noch ein Untersatz gehört habe!) und auf der Rückseite, die daher nirgends unerwähnt bleiben sollte, häufig die wahre Zueignung oder Dedication hatten. Aber auch der Umstand, daſs *diese* Vasen den Todten geweihet wurden, erhält durch Vasenabbildungen seine Bestätigung. Ungemein merkwürdig ist in dieser Rücksicht eine Vase in den *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* 51. die Millin sehr richtig für den „dernier devoir offert au tombeau d'un initié" erklärt p. 74. Eine Todtensäule (ςηλίδιον, cippus,) steht in der Mitte, an welcher eine groſse, mit *Satyrn* angemalte Vase steht. Rechts ein gewaffneter Iüngling (also ein schon Eingeweihter, kein Einzuweihender) hängt einen Kranz auf an der Säule, auf welcher wieder eine kleine blos mit Arabesken gemalte Vase steht. Eine dritte Vase ist rechts an einen Nagel aufgehangen (so muſs man es annehmen, der Nagel ist natürlich nicht ausgedrückt), worauf ein tanzender Satyr gemalt ist. Gegenüber steht eine bacchische Braut, mit der heiligen Binde, in einer Schale die Todtenspende darbringend. Ueberhaupt aber sind alle die Vasen, auf deren Rückseite eine (oft mit schwarzen Binden umhangene) Stele, ein cylinderförmiges Grabmonument steht, an welchem Iünglinge und Frauen Todtenspenden darbringen (z. B. bei Passeri T. II, *tab.* 191. 193. 195. Millin *Peintures de Vases* T. I. *pl.* XVI. mit dem Commentar p. 34.) und die, wo in einer Art von Capelle ein junger Heros oder eine Heroine thront, für wahre Grab-gefäſse zu halten.

** Eine Schwierigkeit, wenn man die Vasen für *bloſs* campanisch- und sicilisch-griechische erklären, und die darauf vorkommenden Bacchanale *bloſs* für einhei-

mische in diesen Küstenländern halten wollte, müſste durch die Erfahrung entstehn, daſs auch im eigentlichen Griechenland und auf den Inseln des Archipelagus ganz ähnliche Vasen gefunden worden sind. Der Maler Fauvel fand selbst in Athen dergleichen. S. *Magazin encyclopédique* 1808. T. III. p. 144. Vergl. *Vasengemälde* I, 28. ff. Allein daraus kann kein haltbarer Einwurf gefolgert werden. Denn a) scheinen die meisten der Vasen, die man im eigentlichen Griechenland fand, eine ganz andere Art von Gemälden zu haben, als wir auf den groſsgriechischen Vasen zu finden gewohnt sind. Um sich davon zu überzeugen, darf man nur in Millin's *Peintures* T. II, *pl.* 55. 56. die von dem Sicilianer Scrofani zuerst in einer Vorlesung im Institut bekannt gemachte (*Moniteur* 1809. *Octobre* 1.) von Millin aber in Kupferstich mitgetheilte Vase, die in der Nähe von Aulis in Thessalien gefunden wurde, vergleichen. So räthselhaft der da gebildete Gegenstand überhaupt seyn mag, so ist doch auf den ersten Blick so viel zu sehn, daſs hier eine ganz andere Szenerei, ganz andere Darstellungsweise erscheint. b) würde, wo sich auch ganz ähnliche Vasen im Mutterlande und auf den Inseln des ägeischen Meeres fänden, noch immer der doppelte Fall gar wohl gedenkbar seyn, daſs Vasen der Art, so gut wie die Tarentinischen Candelaber, aus ihrer Heimath ins eigentliche Griechenland gebracht, oder daſs Italioten und Sicilioten, die in Groſsgriechenland geboren und in die dortigen Bacchusweihen initiirt waren, später aber im eigentlichen Griechenland ansäſsig wurden, also auch ihre Einweihungsvasen mit dahin brachten und sich ins Grab mit beisetzen lieſsen.

Aber was wissen wir von dem ältesten Bacchusdienst in Groſsgriechenland und Sicilien, oder in den griechischen Colonieländern, wo unsere Vasen einheimisch sind? Wurde sie dort anders gefeiert, als im eigentlichen Griechenland? Diese Frage ist hier von der gröſsten Wichtigkeit. Nicht vergeblich singt dort der Chor in Sophocles Antigone

im Lobgesang auf den Bacchus 1105. κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις Ἰταλίαν. Denn wenn, wie aus Herodot und und Thucydides deutlich ist, die Griechen im Zeitalter des Sophocles unter Italien nur die südlichen Provinzen, die von Griechen colonisirt waren, verstanden (vergl. die Hauptstelle bei Aristoteles Polit. VII, 9. p. 287. *Schneid.* mit Schneider's Anmerkung, und so heifst noch beim Plato Ἰταλικός in Verbindung mit Σικελός in mehrern Stellen (S. Heindorf zum Gorgias c. 104. p. 157. nur so viel als ein Grofsgrieche): so kann Sophocles eben so wenig hier, als in einem andern Fragment, was Plinius aus des Sophocles Triptolemus erhalten hat, (Fragm. p. 656. *ed. Brunk*) eine andere Gegend verstanden haben, als jenes geseegnete Campanum und die angrenzenden Küsten, wohin Florus I, 16. 3. „Bacchi Cererisque certamen" setzt. Auch hatten die Griechen eine eigene Fabel, wie Bacchus in jenem alten Kriege mit den Tyrrheniern mehrere seiner durchs Alter entkräfteten Silenen und Satyrn als gute Weinanpflanzer in Italien zurückgelassen habe, worüber sich im Etymologico Magn. s. v. Κολωνεία ein merkwürdiges Fragment erhalten hat. Freilich haben sich bei den Schriftstellern des griechischen Mutterlandes aus den frühen Zeiten nur wenig Stellen über diesen Bacchusdienst in Grofsgriechenland erhalten (weswegen Bredow in seiner Abhandlung: *Geographiae et Uranologiae Herodoteae Specimina* p. XXV. f. zu der mehr als gewagten Erklärung, Italien sey beim Sophocles von Böotien zu verstehn, seine Zuflucht nahm und sich an das entscheidende Fragment aus Sophocles Triptolemus beim Dionys von Halicarnafs in Sophocles *Fragmm.* p. 656. nicht erinnerte),

Aber was uns an Beweisstellen älterer Schriftsteller abgeht, ersetzt die Numismatik durch das bekannte Bild des Stiers mit dem schönen bärtigen Mannskopf, oder dem sogenannten Hebon. Seit Corelli, der sich unter dem Namen Matthaeus Aegyptius maskirte, in seiner gelehrten Schrift *de Senatus-Consulto Postumiano* p. 33. (auch im dritten Theil des Polenischen Thesaurus) in diesem albekannten Münztypus der campanischen und sicilischen Städte den dort hochverehrten Bacchus fand, sollte eigentlich kein Zweifel mehr über diese einzig richtige Deutung statt finden. Vergl. Eckhel *De Num. Vet.* T. I. p. 136 — 140. Aus diesen zum Theil sehr alten Münzen ist also der Bacchusdienst in diesen Gegenden volkommen erweisbar. Was Plato von der dorischen Coloniestadt Tarent versichert, die ganze Stadt sey an den Bacchusfesten berauscht πᾶσα ἡ πόλις μεθύουσα, de Legg. I. p. 637. B. T. VII. p. 30. *Bip.* mochte wohl seit frühen Zeiten in allen jenen griechischen Coloniestädten gelten. Aber es war stets der ältere *bärtige* Bacchus, der hier verehrt wurde. Das zierliche Bacchusideal, wo Bacchus an den Grenzen des Iünglingsalters zwischen einem schönen Mädchen und Knaben gleichsam mitten inne steht, kannten die Italioten und Sicilioten lange gar nicht. Wohl aber die würdige Mannesgestalt, „welche, wie Winckelmann *Geschichte der Kunst* V, 1. 25. sagt, nur durch einen langen Bart angezeigt wird, wo das Gesicht im Heldenblick und in der Zärtlichkeit der Züge ein Bild der Frölichkeit giebt.“ Diese ältere Darstellungsweise, die Diodor in der classischen Stelle von den zwei Dionysen IV, 5. p. 251. *Wess.* τὸν παλαιὸν καταπώγωνα nennt, vergl. III, 63. p. 232. mit Wesseling's An-

merk., mag anfangs in ganz Griechenland gegolten haben, so wie er auf dem Kasten des Cypselus gebildet war, Pausan. V, 19, p. 84. Aber auch hier fand Veredlung statt, und das Ideal, welches wir noch auf den Münzen von Thasos in seiner höchsten Volkommenheit (S. Mionet's kleinere Pastensammlung n. 407. und den darnach vergröſserten Kopf zu Winckelmann's *Werken* Th. IV, *Tafel* III. C.) und in der bekannten Sardanapalusstatue (*Pio-Clementino* T. II. *tav.* 41.) erblicken, scheint sogar eine Schöpfung der italisch-sicilischen Kunst und von den übrigen Griechen erst von dorther adoptirt worden zu seyn. Man mag aber hierbei wohl aus dem labyrinthischen Bacchus-mythos noch folgendes bemerken. Der aus Phrygien und Kleinasien über Thrazien und die Inseln zuerst ins griechische Mutterland eingedrungene und von da auch durch die Colonieen nach Sicilien und Italien verpflanzte *älteste* Bacchus- oder Dionysos-dienst hatte ursprünglich gar kein menschliches Bild, sondern nur zwei Thiersymbole, den Stier, das Abbild des asiatischen Naturgottes, der Sonne, der erzeugenden Kraft auf der Erde, und die mystische Schlange, als Substitut des Lingams oder Phallus. Der Dionysische Stier, durch so viele Dichterstellen und Bildwerke erhalten (Visconti zum *Pio-Clementino* T. V. p. 17. 18., die zierlichste Vorstellung in Bracci *Memorie degli antichi incisori*, *pl.* LXXX.) ist nur ein Nachklang jener bacchischen Urbilder, denen man in Hymnen das ἄξιε Ταῦρε zurief und über welche uns Creuzer in seinem Dionysus an mehreren Stellen gelehrte Bemerkungen mittheilte. Er flieſst sogar mit dem phönizischen Moloch- oder Kronosdienst wunderbar zu-

sammen. Der Anthropomorphismus der Griechen, in welchem ihre Plastik allein gedeihen konnte, verwarf das Thiersymbol, und bildete statt dessen entweder eine Herme, oder stellte die ehrwürdige Gestalt des ersten Priesters bei den bacchischen Weihen als Bacchus selbst auf. Auf letzterem Wege entwickelte sich die frühere menschliche Bildung des Dionysos mit dem Barte (aus den Oberpriestern Σάβοις, S. zu Hesych. T. II, c. 1134, 24. und Lanzi's Wörterbuch im *Saggio* T. II, p. 832.)

* Die im eigentlichen Griechenland aus rohen Anfängen ausgebildete Bacchusform ging vom einfachen Fetisch eines behauenen Baumstammes aus. Lesbus und Naxus sind die beiden Inseln, wo der Bacchusdienst am frühesten Form gewann. Höchst merkwürdig ist in dieser Rücksicht das Fragment des Oenomaus bei Eusebius Praep. Euang. V, 36. p. 233. wo dieser erzählt, es sey zu Methymna ein Holzblock gefunden worden, der oben einen kopfartigen Ansatz gehabt habe, κόρμος ἐξ ἄκρου κεφαλοειδής, und diesen habe das Orakel den Lesbiern göttlich zu verehren geboten. Aus Pausanias X, 19. wissen wir, daſs ein solches Holz an die Küste von Lesbos anschwamm und von Fischern im Netz ausgezogen wurde, d. h. *der Dienst kam über's Meer.* Die Münzkunde kommt uns hier trefflich zu statten. Bekanntlich gehören die Münzen von Lesbos mit der Schrift MA zu den allerältesten. Wir sind also berechtigt, hier noch die ältesten Spuren der Bacchusverehung zu suchen. Nun findet sich auf den Münzen von Antissa häufig ein sonderbarer alter Mannskopf, den Eckhel selbst noch für den Orpheuskopf erklärt T. II, p. 551. Allein die Fabel mit dem angeschwommenen Orpheuskopf und dem ältesten Bacchus ist selbst nur eine und dieselbe Legende. Das uralte Bild mit dem Hermesartigen zugespitzten Holze unten erscheint auf dem Vordertheil eines Schiffes mit Weinranken bekränzt auf einer merkwürdigen Münze bei Pellerin *Médailles de Villes* T. III, *pl.* CIII, 19. vergl. n. 21. Hier ist also

der Beleg für die älteste Bildung des Bacchus, und wer diese genauer entwickeln will, mufs durchaus die Lesbischen Münzen in der grofsen Mionetschen Pastensammlung zur Seite liegen haben, wo T. III, p. 44. f. n. 90—94. noch viele Variationen der aus Pellerin angeführten Münze vorkommen. Treffende Winke über diese ursprünglich griechische, aus dem Fetisch hervorgehende Bacchusbildung giebt Zoega *de Obelisc.* p. 229. Es versteht sich, dafs später diese Bacchusherme immer zierlicher und der schöne bärtige Kopf darauf (oft in eine Platonsbüste umgedeutet.) immer mehr idealisirt wurde. S. Zoega *Bassi-Rilievi, tav.* LXXIV. wo diese Bacchusherme, wie mehrmals auf dergleichen Reliefs, mit dem jüngern Bacchus zusammengestellt ist. Selbst auf einigen Vasen sehen wir diese Bacchusherme sehr bedeutungsvoll gebildet. Besonders merkwürdig ist die bei Hancarville T. II, *pl.* 72., wo sie im Bilde noch einmal als Bild vorkommt. Es braucht übrigens wohl kaum bemerkt zu werden, dafs am Klotze selbst der hervorstehende Phallus nicht fehlen durfte, wie er auch auf der angeführten Vase deutlich genug angegeben ist. Auf dem Lande und in den Gärten behielt man jene uralte Herme mit dem Phallus stets bei. So sagt es Maximus Tyrius Diss. VIII, 1. p. 129. *Reisk.* γεωργοί Διόνυσον τιμῶσι, πήξαντες ἐν ὀρχάτῳ αὐτοφυὲς πρέμνον, ἀγροικικὸν ἄγαλμα. Zu Lampsacus, wo dieser alte Bacchusdienst und diese klotzartige Bildung sich vorzüglich erhalten hatte, hiefs Bacchus Πρίηπος. Mehr bedarf es nicht, um die ganzen Priapen an ihre rechte Stelle zu rücken. Vergl. Vofs *Mythol. Briefe* und Zoega zu den *Bassi-Rilievi, tav.* LXXX.

7 Nun theilten sich aber die Griechen auch in ihren Bacchusfesten sowohl, als in den Bacchusbildern, nach ihren zwei Hauptstämmen, dem attischionischen und aeolisch-dorischen, in zwei sehr verschiedene Parteien.

I) Ein Drache, eine Schlange (die heilige in der cista mystica) beschlief die Ceres oder

Proserpina (der Actus selbst ist noch abgebildet auf einer alten Münze der Selinuntier, Eckhel T. I, p. 240.) und so gebar sie den kleinen Iacchus. Diefs war, wie uns die Kirchenväter verrathen haben, die geheime Lehre und der ἱερὸς λόγος der Mysterien. Hier scheidet sich also die Familie des griechischen Mutterlandes durch die Verschmelzung der eleusinischen Ceresmysterien mit den Bacchus-orgien. Doppelte Folge davon a) für den Dienst. Die alten thrakischen Orgien (die Hauptstelle bleibt Ilias VI, 130. ff. wo Heyne *Obseruatt.* p. 207. sehr fein auf den Zusammenhang jener Stelle mit den Vasengemälden aufmerksam macht,) weichen, so wie alle sacra ἐνθουσιαστικά, den bessern Staatseinrichtungen. An ihre Stelle treten die doppelten Weihen zu Eleusis und überhaupt die strengen τελεταί und die geregelten 3 Feste des Bacchus, wobei die nächtlichen Processionen mit Fackeln u. s. w. zwar auch noch statt finden, aber nur als feierliche Züge mit strengerer Ordnung ohne die rauschende Trommel- und Cymbelmusik, dem eigentlichen Begeisterungsmittel und Merkmal der alten Orgien. Denn so mufs man sich die πομπάς alle vorstellen, deren Demosthenes in der Midiana erwähnt p. 517, 24. *Reisk.* c. 4. p. 8. *Spald.* Der Mutwille eines Peitschenhiebs bei einer solchen Procession kostete dem Ktesicles das Leben. p. 572, 26. Selbst Alcibiades wagte nur in seinem Hause und bei verschlossenen Thüren seinen Mutwillen zu begehn. Den mythischen Tänzen, Farcen und Mummereien der ursprünglichen Bacchusfeier entkeimte im Cothurn und Soccus Tragoedie und Comödie an den Dionysienfesten (τοῖς κατ' ἄστυ) und nur in den Satyrhandlungen blieb ein Anklang bacchi-

scher Sippschaft. Nur an Cithäron und in Böotien blieben vielleicht später Spuren der alten trieterischen Orgien, wovon Euripides in seinen Bacchis und im Ion, Virgil im VIIten Buch der Aeneide 385. ff. ihre Schilderungen entlehnen konnten, wiewohl auch zu Theben 424. a. Chr. durch den Böotarchen Pagondas ein geschärftes Gesetz dagegen erschien. Heyne hat in seiner Abhandlung „*de sacris cum furore peractis*“ in den *Commentatt. Gott.* T. VIII. p. 22. ff. die Zeit nicht anzugeben vermocht, wo sich die Orgien aus dem eigentlichen Griechenland gänzlich verloren. Und doch käme auf diese Bestimmung vieles an. Bei einiger Rücksicht darauf würde z. B. de Pauw in seinen *Recherches sur les Grecs* T. I, p. 202. ff. die Frauen in den geregelten Freistaaten Griechenlands nicht mehr zu Bacchanten gemacht haben. b) für die Kunst. Der altbärtige sabazische Dionysos wurde durch die Ceres in den Mysterien und durch die thebanische Lokalfabel wiedergeboren, ein deus διμήτωρ. So kam auch die Kunst zu dem zarten Knaben-jüngling Bacchus, der jedoch in heiligen Gesängen und Kunstwerken noch oft durch zarte Hörner, noch als κερασφόρος, seine Abstammung vom Stier-symbol beurkundete, als der alte Ταυρόμορφος (statt aller Spanheim *de Pr. et Vs. Numism.* T. I, p. 392. ff. und Matthaeus Aegyptius *de SCto Postumiano* p. 32.) Dem Iünglinge vermählt man die Ariadne und umgiebt das jugendliche Brautpaar mit dem *ältern* Θιάσος der Satyre und Panisken, Silenen und Mänaden auf Reliefs und Gemälden.

II) Auch die italischen und sicilischen Griechen verliefsen nach und nach das rohe, vielleicht hier gar mit Menschenopfer verbundene Symbol der

Stierform bei ihrem Bacchusdienst, und behielten nur die ehrwürdige Priestergestalt mit dem langen Gewand als Repräsentanten des Gottes. Um aber diesen Uebergang zum annehmlichern Anthropomorphismus noch deutlicher anzugeben, setzten sie den schönen bärtigen Kopf an den Stierkörper auf ihren Münzen. Der geflügelte Genius (nicht gerade Victoria), wie wir ihn so oft auf alten Vasen sehen, fliegt entweder über seinen Rücken, oder steht ihm zugekehrt auf dem Revers der Münzen (von Gela D o r v e l l e *Sicula* tab. X, 4.), zum besondern Andenken der aljährlich wiederkehrenden grofsen Bacchusfeier. Diese behielt nun aber bei allen grofsitalischen und sicilischen Völkern weit mehr von ihrer ursprünglichen ungebundenen Freiheit, und diese dorischen Städte meint eben Aristoteles Poetic. c. 4., wenn er sagt, dafs die φαλλικά αὐτοσχεδιάσματα noch jetzt von vielen Städten beibehalten würden (ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλᾶς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα). Wahre verlarvte Satyrn und Nymphen umtanzten bei einer jubelnden Procession den Priester, der in seiner würdigen Figur den Gott selbst vorstellte. Denn alle diese Processionen erhielten ihr Hauptinteresse dadurch, dafs sie in einer Art von Ballet die Götter und Halbgötter lebend personifizirten, wie diefs auch bei veränderter Cultur in dem südlichen Europa durch alle Jahrhunderte hindurch noch gewöhnlich gewesen ist. Wenn Horaz und Tibull in den bekannten Stellen die Fescenninen und Satyrnspiele der Landleute als die Wiege der dramatischen Kunst schildern, so sehen sie zunächst wohl auf diese extemporisirten Ballette und Farcen, αὐτοσχεδιάσματα, an welche sich nach und nach ohnstreitig auch wirk-

liche geschriebene Possenspiele und Mimen (eine ganz dorische Gattung, deren verfeinerte Abart wir noch in den Theocritischen Idyllen besitzen) der sogenannten φλύακες, die zu Tarent erfundenen fabulae Rhintonicae, ἱλαροτραγῳδίαι u. s. w. entwickelten. Die Hauptstelle beim Plutarch VII. Sympos. 8. p. 712. E. T. W. p. 933. *Wytt.* Vergl. Casaub. *de poesi satyrica* I, 3. p. 90 ff. Ramb. und Cuper. *Obs.* I, 12. p. 74., woraus alle spätern geschöpft haben. Das alles trat freilich sehr in Hintergrund, als durch die Attische Bühne diese Zügellosigkeit gebunden, und diese Possenreiſserei zum tragischen Ernst erhoben wurde (ὀψὲ ἀπεσεμνώθη Arist. Poet. c. 4. p. 12. Herm.). Die Göttergestalten, die dort oft sonderbar travestirt und umgaukelt auftraten, erschienen auf der attischen Bühne nur noch als dei ex machina; die mimischen Darstellungen alter Mythen, besonders aus dem Kreise des Hercules, des Orestes u. s. w. (ὑποθέσεις nennt sie Plutarch im angeführten Orte), welche doch immer mit Satyrhandlungen durchflochten waren, wurden der Inhalt regelmäſsiger Trauerspiele. Allein die Hauptsache blieben die mimischen Tänze, weswegen auch Aristoteles c. 4. die σατυρικὴν ποιησιν die ὀρχηστικωτέραν nennt. In Athen kannte man aus dieser Dorischen Orchestik höchstens den Cordax und Sikinnis für die ältere Comoedie und die regelmäſsigern dramatischen Satyrica. Aber sie zerfielen ohnstreitig da, wo sie ganz einheimisch waren, in eine sehr zahlreiche Familie bald anständiger, bald unanständiger Ballette, die doch alle wieder ihre Regeln und Benennungen hatten. Im Algemeinen bezeichnet sie Plato, indem er sie ganz aus seiner Republik gebannt wissen will, de Legg.

VII. T. VIII. p. 376. *Bip.*, τὰ βακχεῖα καὶ τὰ ταύτας ἑπόμενα ἃς Νύμφας καὶ Πᾶνας καὶ Σειληνοὺς — ἐπονομάζουσι. Die ganze für diese Untersuchung wichtige Stelle lehrt, daſs hier nur von Tänzen die Rede seyn kann, wie sie Plato auf einer Reise nach Sicilien gesehen hatte, welches noch deutlicher aus den Schilderungen bei Xenophon Symp. c. 7. p. 295. *Schneid.* hervorgeht, wo ein Syracusanischer Balletmeister durch eine Kindertruppe halsbrechende Tänze aufführen läſst, und wo Socrates lieber sehen möchte σχήματα πρὸς αὐλὸν, ἐν οἷς χάριτές τε καὶ Ὧραι καὶ Νύμφαι γράφονται (*malerisch dargestellt werden*). Vergl. die Prolusion: *quatuor aetates rei scenicae* (Weimar, 1798.) p. 17. Doch dieſs waren gewiſs schon die sittsamern, und in Verfolg der Zeit verfeinerten Tänze dieser Art. Es gab auch weit üppigere und ausgelassenere, wozu uns Athenaeus, Pollux und die alten Glossarien eine Menge Benennungen liefern, als βίβασις, μόθων, βυλλίχας, κάλαβις, ἴθυμβος u. s. w., die besonders von den Spartanern, als den wahren Repräsentanten des dorischen Stammes im eigentlichen Griechenland, deren Colonie Tarent war, und von den Corinthern, deren Colonie Syracus war, zum Theil auch noch in ihren spätern γυμνοπαιδείαις und Δεικέλοις wirklich getanzt (s. die Beispiele in der Prolusion IV *aetates rei scenicae* p. 8 f.), aber von den Italioten und Sicilioten bei ihrem Tarantalism und ihrer unbeschreiblichen Tanzlust noch viel weiter ausgebildet, und alle bei den Bacchanalen zu verschiedenen mimischen Episoden und Intermezzos gebraucht worden sind. Daſs dabei auch die üppigsten, schamlosesten Attituden und alles Weichliche, was Milet aus Oberasien empfangen (*motus Ionici*)

und den mit Milet in der engsten Handelsverbindung stehenden Tarentinern mitgetheilt hatte, vorkommen mufsten, versteht sich wohl von selbst, und wir wissen es aus dem Zeugnisse Plutarchs VII. Sympos. 8. p. 933. *Wytt.* (denn dafs dort von Tafel-acroamen die Rede ist, ändert nichts in der Sache, die παίγνια waren alle aus den Bacchanalen; Ziegler *de mimis Romanorum* p. 17. bezieht diese Stelle mit Unrecht auf die Pantomimik.) Nur übersehe man den Gesichtspunkt nicht, der unser Urtheil darüber sehr modificiren mufs, dafs alles eine religiöse Tendenz hatte. Nicht um wollüstige Empfindungen bei den Zuschauern zu wecken und die Sinnlichkeit zu Ausschweifungen zu reizen, sondern um dem Gott, der Freuden spendend doch nur Zuschauer war, und eben dadurch über die thierische Sinnlichkeit und bäurische Plumpheit herrschte, vorzuspielen und Kurzweil zu machen (gerade wie später die Griechen in Symposien sich solche Tänze vorgaukeln liefsen), wurde alles diefs getrieben und gestattet. Diodor sagt in der Hauptstelle IV, 5. p. 251., er führe die Musen (die oft schlechtweg Nymphen oder auch wohl Naiden heifsen, wie in der Liste der Thiasoten beim Strabo X, p. 722. A. vergl. p. 717. C. Vofs zu Virgils Eclogen VII, 21. Heindorf zu Plato's Phaedrus c. 144. p. 353.) und Satyrn bei sich. Erstere bewirkten durch ihre Musikkunst höhere Unterhaltung, die Satyrn aber gewährten dem Dionysos durch ihre Lachenerregenden Künste, ταῖς πρὸς γέλωτα συνεργούσαις ἐπιτηδεύσεσι, Wonne und Seligkeit. Vergl. Andeutungen S. 164 ff. und die merkwürdige Stelle in Synesius Caluitii Encom. p. 68. C. D. *Petav*, woraus auch erhellet, dafs dieser bacchische Thia-

sus wirklich in den Mysterien noch dargestellt wurde. Denn Synesius beruft sich ausdrücklich auf den Mitwissenden, ὃς τὴν Διονύσου τεθέαται τελετήν.

Nimmt man diefs alles zusammen, und erwägt wohlbedächtig, dafs unsere Vasen ursprünglich durchaus den dorischen und achäischen Griechen in Unteritalien und Sicilien angehören, und dafs der gröfste Theil der darauf erscheinenden Gemälde wirklich nur Bacchanale darstellt: so tritt auf einmal alles in lichtvolle Ordnung. Die Vasen erklären und beweisen alles das noch viel deutlicher, wozu, weil durch den vorherrschenden Atticismus fast alle dorischen Schriftsteller, Mimendichter u. s. w. selbst bis auf den höchstbegehrungswürdigen Sophron, verloren gegangen sind, die noch vorhandenen Schrift-denkmale kaum fragmentarische Belege liefern können. Folgende Punkte kommen hierbei vorzüglich in Betrachtung. a) Die Bacchanale auf den Vasen unterscheiden sich dadurch von den Bacchanalen auf den Marmorreliefs und Sarkophagen, dafs auf jenen äufserst selten der jugendliche Bacchus, auf diesen eben so selten der bärtige vorkommt. Diese Erscheinung wird dadurch volkommen begreiflich, wenn man annimmt, die Vasengemälde haben es nur mit dem Bacchus der ältern dorischen Vorstellungsart, wie er in Nola, Capua, Neapel, Heraclea u. s. w. bei den Processionen und Bacchusfesten dargestellt und verehrt wurde, also nur mit dem *Bärtigen* zu thun. Die ganze Gestalt des bärtigen, indischen oder auch naxischen Gottes ist nirgends zu verkennen oder mit den bärtigen Priestern, die allerdings *einige* Aehnlichkeit haben (d'Hancarville T. II. *pl.* 48. Millin *Peintures* T. I. *pl.* 8. Tischbein's *Engravings* T. II, *pl.* 27.)

zu verwechseln. Schon Winckelmann macht auf eine treffliche Vase der Porcinarischen Sammlung in Hancarville T. I. *pl.* 104. aufmerksam, auf welcher der Bärtige in kraftvoller Mannheit und Würde mit dem Thyrsus in der Hand, thronend und mit einem neben ihm stehenden Satyrisk sich unterhaltend abgebildet ist. Wäre aber der geringste Zweifel, so würde eine der interessantesten sicilischen Vasen, die einst dem Instructor des Kronprinzen von Neapel gehörte, und nun in Millin's *Peintures* T. I. *pl.* 9. aufgenommen ist, allen Zweifel heben, wo der in süfser Trunkenheit beseeligte Gott unter Vortretung des Marsyas mit der Doppelflöte und einer Mänade, die in der Beischrift Comödie heifst (denn es ist ein κῶμος, der hier vorgestellt wird) den gleichfals trunkenen Halbbruder Vulkan zur Aussöhnung mit der Iuno dem Himmel zuführt. Da steht über dem Bärtigen deutlich geschrieben Διόνυσος. Vergl. ebendaselbst n. 30., wo Millin p. 57. mit Recht an den von Plinius XXXIV. 19, 10. angeführten Dreifufs erinnert und an die Mänade Μέθη. S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. IV. p. 44. Wir mögen die früheste noch unvollkommne und steife Bildung desselben aus ganz alten silhouettenartigen Vasen kennen lernen bei Passeri T. II. *tab.* 170. 172., Hancarville T. I. *pl.* 119. T. II. *pl.* 84., aber auch die volkommnere mit dem sich neigenden Cantharus und dem langen Gewande (der *Bassaris*, Kuhn zu Pollux VII, 59.) in Passeri T. III. *tab.* 204. Oft sehen wir ihn auf Tischbetten ruhend beim Lectisternio, wie in der schönen Vase in Millin's *Peintures* T. I. *pl.* 38. oder bei Hancarville T. II. pl. 74. wo durch die Verbindung mit Nebenfiguren über die Identi-

tät des Bacchus kein Zweifel entstehen kann, der wohl bei vielen andern Gastmälern auf Vasen eintreten müfste, wenn man jeden bärtigen Gast da als einen Bacchus ansehn wollte. Denn dazu gehört allerdings scharfe Unterscheidungsgabe, um nicht den blofsen Oberpriester mit dem Bacchus selbst zu verwechseln. So wird man bei der Darbringung eines dionysischen Stiers den dabei thronenden Gott selbst nicht verkennen bei d'Hancarville T. II, *pl.* 37. oder bei dem süfsberauschten, den Wein aus dem Cantharus verschüttenden in Hancarville T. I. *pl.* 82. Tischbein's *Engravings* T. II, *pl.* 36. über den Gott selbst in keinem Zweifel stehn. Mit Recht bemerkt aber schon Visconti zum *Pio-Clementino* T. V. p. 13. *h.*, dafs die Verwechslung des Gottes mit den Priestern um so leichter möglich ist, da ja die Priester ihn so häufig repraesentirten. Dagegen hat sich noch keine Vase gefunden, auf welcher, wie auf so vielen Reliefs (als Muster das im *Pio-Clementino* T. IV. *tav.* 24, wo Visconti die übrigen anführt) und Gemmen (als Muster der berühmte Stein des Carpegna bei Buonarotti) der jugendliche Bacchus mit der Ariadne auf einem Wagen führe. Schon die Vorstellung des auf einem Wagen fahrenden ist sehr selten und höchstens auf einer Vase der ältesten Art mit schwarzen Figuren zu erkennen. (Doch vergleiche man Passeri T. II, *tab.* 152. T. III, *tab.* 205.) So hat sich auch noch keine unbezweifelt ächte Vase gefunden, auf welcher die cista mystica mit dem Drachen, die auf so vielen Reliefs erscheint, zu sehn gewesen wäre. Finden sich nun aber doch einige Vasen, wo Mercur den neugebornen Bacchus zu den Nymphen bringt (*Pein-*

tures de Vases II, 13. wo Millin andere Vasen anführt,) wo der jugendliche Bacchus auf einem Panther reitend (auf einem Panther Tischbein II, 43. *Peintures* T. I, *n.* 60, II, 17., auf Silens Esel in süſser Trunkenheit in Tischbein II, 42.) oder in den Armen einer Nymphe ruhend (*Peintures* T. II, *pl.* 49.) unbezweifelt erscheint, so muſs dieſs durch spätere Vermischung beider Arten erklärt werden, so wie gegenseitig das unter dem Titel: Gastmal des Trimalchio, sonst so bekannte und so oft wiederholte Relief (*Admiranda* n. 71. *Pio-Clementino* T. IV, *tav.* 25. wo Visconti p. 51. *g.* die Wiederholungen anführt) einen wirklich indischen oder bärtigen Bacchus darstellt, wiewohl an diesem in vieler Rücksicht italisirenden Sarkophag wir vielleicht wirklich ein in Groſs-griechenland von Meisterhand *zuerst* gearbeitetes Relief besitzen. Einige andere Denkmäler in Marmor und Gemmen führt Visconti im *Pio-Clementino* T. II, 42. an. b) Die Mänaden und Bacchantinnen auf den Marmorreliefs und den davon copirten geschnittenen Steinen, nach groſsen Mustern des Scopas, Praxiteles und anderer groſsen Meister in Bronze und Marmor (*Andeutungen* S. 157. f.) sind als einzelne Figuren und in ganzen Processionen sehr unterschieden von den Bacchusbegleiterinnen auf den Vasen. Denn ob es gleich auch hier nicht ganz an rasenden Bacchantinnen fehlt, so sind doch bei weitem die meisten Figuren bloſse musikalische Mädchen auf besaiteten oder Blas-instrumenten (μουσουργοί, fidicinae, tibicinae), seltener auf der Handtrommel (tympanistriae), nie mit Cymbeln und Castagnetten, was doch so oft auf Reliefs vorkömmt, oder es sind wirkliche Tänzerinnen, bald in regelmäſsiger

Zierlichkeit und mit faltenreichen, zarten Gewändern (διαφανῆ ταραντινίδια, ächter grofsgriechischer Fabrik, Heyne *Opuscc.* II, 225. Visconti zum *Pio-Clementino* T. I, p. 51.) den herculanischen ähnlich (Tischbein's *Engravings* T. I, 48. II, *pl.* 48. 51. T. III, 24. T. IV, 14. 55. Hancarville T. I, *pl.* 57. 117.); bald mit besondern Kunstfertigkeiten, z. B. mit Caryatidenartigem Tragen eines heiligen Gefäfses, Körbchens auf dem Kopfe (also κερνοφόρος Pollux IV, 103.) in Hancarville T. I, *pl.* 48., oder einen Knaben auf den wechselseitig gehobenen Füfsen hebend, Tischbein T. III, 28. oder zwischen einem Löwen und Pardel, Tischbein III, 22.; bald in bestimmten, gewaltsamern Tanzsprüngen. *

* Dahin gehört besonders der dorisch-spartanische Tanz, wo die Füfse schnell und heftig bis zu den Schenkeln zurückgeworfen und diese Sprünge gezählt wurden, βίβασις (Pollux IV, 102. mit Iungermann's Anm. ποτὶ πυγὰν ἅλλεσθαι nennt es eine Spartanerin in Aristoph. Lysist. 82. vergl. Meursius Misc. Lacon. II, 12, p. 157. Der grofse Bentley in *Dissertt. ad Phalar. Epist.* p. 299. *Lips.* wollte, weil er vergafs, dafs dorische Frauensitte nicht die attische war, den Pollux verbessern: „Enimuero id genus saltationis valde dedeceret feminas" sagt er.) den wir auf Vasen sehr deutlich abgebildet finden, in der auch sonst sehr merkwürdigen Vorstellung in schwarzen Figuren bei Tischbein T. II, *pl.* 30. und in Millin's *Peintures de Vases*, wo Millin in der Erklärung p. 91. ff. weder an die olympischen noch argivischen Spiele, sondern nur an ἐκλακτίσματα dorischer Mädchen (S. zu Hesychius T. I, c. 1138. 25.) denken sollte. Ferner selbst die gewaltsamsten Sprünge auf dem Kopfe, die κυβίστησις (womit das σκέλεσι χειρονομεῖν beim Herodot. VI, 125. verbunden war) S. Tischbein's *Engravings* II, 60. mit einer andern von ihm noch nicht edirten Vase, und

die von Christie in seiner *Disquisition upon Etruscan Vates, displaying their probable connection with the shows of Eleusis and the Chinese feast of Lanterns.* (London 1806. 4.) *pl.* I. aus Townley's Sammlung edirte, von Millin am Schlusse des 2ten Theils der Peintures *pl.* 78. 4. verkleinert gegebene Abbildung einer Tänzerin, die den sogenannten *saut de carpe* macht. (Es fehlte wohl überhaupt bei diesem Bacchusgepränge nicht an allerlei Balancier- und Luftspringerkünsten. Von erstern finden sich Beispiele in Millin's *Peintures* T. 1, *n.* 17. T. II, *pl.* 48. Tischbein III, 20. —)

Uebrigens spielen die Flötenspielerinnen auf diesen Vasen eine ganz andere Rolle. Wo die Flöten auf Reliefs vorkommen, werden sie gewöhnlich von Satyrn gespielt. Hier begleiten oder führen Flötenmädchen fast überal den Reigen der Tänzer und die Processionen, *Peintures* T. II, *pl.* 42. 47. wobei es zuweilen auch lüsterne Liebkosungen giebt Hancarville T. I, *pl.* 40. Tischbein III, 17. Vorzüglich aber finden sie ihre Stelle bei Lectisternien und religiösen Gastmälern, wobei sie oft auf die Tischbetten gesetzt und von den Geweihten umarmt werden, Lucian Timon c. 55. *Peintures* T. II, *pl.* 38. wodurch die Bemerkung in der *Aldobrandinischen Hochzeit* S. 73. berichtigt wird. Diefs alles wird dadurch an seine rechte Stelle gerückt, dafs auf den Vasengemälden wirkliche Szenen, wie sie die Maler vor Augen sahn, von Tänzen, Processionen, heiligen Gastmälern u. s. w. nach der Natur, auf jenen Reliefs aber idealisirte Ueberlieferungen von Orgien, wie man sie nicht mehr feierte, gebildet wurden. Schon Herodot unterscheidet in der Erzählung von der Freierversammlung beim Clisthenes VI, 125. Λακωνικὰ καὶ Αττικὰ σχήματα. Auf diesen Unterschied hat von Meur-

sius herab bis auf Rambach niemand genau geachtet. Die Vasenzeichner können darin die sichersten Lehrmeister werden. c) So wie bei den Processionen für die edlern Rollen des Bacchusspiels, für den Bacchus selbst, für die Nymphen, Horen, Musen oder die einzuweihenden jungen Mädchen und Frauen gewiſs keine Verlarvung oder andere Mummerei nöthig war, da die durch charackteristische Kleidungen und Attribute volkommen erreichbare Bezeichnung, (etwa noch durch mimische Geberdung unterstützt) überal zureichte (man denke hierbei, um diese Personificationen nur überhaupt zu bestätigen, an das, was Libanius in *Timone se defend.* Declam. IX. T. I, p. 352. *Morell.* erzählt, Alcibiades sei, als Bacchus travestirt mit einer Fackel, in den von ihm nachgeahmten Mysterien erschienen; oder an die Erscheinung des Antonius im völligen Bacchuscostüm, welches uns ein Relief aus der Sammlung des Carpegna bei Buonaruotti *Osservazioni sopra i medagl.* p. 447. noch jetzt vor Augen stellt): so fand dagegen, um die dienenden Rollen im Gefolge des frölichen Gottes, die Satyrn, Satyrisken, Silenen und phallischen Figuren als συνθιασώτας und συγχορευτὰς des Gottes in den Festspielen und Aufzügen darzustellen, die mannigfaltigste und auffallendste (nach unsern Begriffen äuserst unanständige) Verlarvung und Maskirung wirklich statt, und wir dürfen kaum zweifeln, daſs unter den Satyrtänzen und Possenreiſsereien, die wir auf Vasen so häufig und immer *neu* (man findet zur höchsten Verwunderung fast nie Doubletten) antreffen, die meisten als wahre Szenen nach dem Leben copirt sind. Man lese nur, wie Dionysius von Halicarnaſs Ἀρχ. VII, 72. p. 1491.

Reisk. die bei den römischen Aufzügen (pompis sacris et Circensibus) gewöhnlichen, aus den frühesten Zeiten abstammenden Maskeraden beschreibt, und vergleiche, wie Pollux IV, 118. die spätere kunstgerechte Maske im Dramate Satyrico angiebt, mit dem gelehrten Commentar, den schon Casaubonus *de poesi satyrica* I, 4. p. 102—108. zu beiden gegeben hat, um sich von diesen Mummereien einen richtigen Begriff zu machen. Die zottigen Hautbekleidungen (μαλλωτοὶ χιτῶνες, Dionys. p. 1491, 5. vergl. Perizon zu Aelian V. II, III, 40. und zu Hesychius T. II, c. 1562.) die zur Andeutung der thierischen Borsten an diesen Halbmenschen angezogen wurden, sehn wir deutlich auf mehreren Vasen Tischbein II, 37. I, 35. 45. 46. *Peintures* T. I, *n.* 21. Auch Pantherhäute finden wir in ihrer Bekleidung auf Vasen zuweilen angedeutet Tischbein T. III, 14. II, 49. vergl. Millin zu den *Peintures* T. II, p. 112. Dieſs erinnert an die παρδαλῆ ὑφασμένη bei Pollux IV, 118. Da man damals diese Häute aus Asien wohl nur mit groſsen Kosten erhalten konnte, so ersetzte man sie ohnstreitig, so gut wie die getigerte Amazonenkleidung, durch eigene Arten von Geweben. Und da die Thierheit sich auch besonders durch die Satyriasis (Caelius Aurel. Acut. II, 18. p. 252.) ankündete, so hatte man eigene Umgürtungen (περιζώματα), wodurch ein rothlederner groſser Phallus umgebunden wurde. Das Umbinden selbst sehen wir auf einer Vase bei Tischbein II, 39. Besonders merkwürdig ist hierbei eine satyrische Maske, welche die alte phrygische Atystracht, die geschlitzten langen Hosen und Wämser, mit einer Spottmaske (πρόσωπον πωθαςικὸν) und einem gewaltigen

Phallus (zu Aristoph. Nub. 538. Acharn. 242. nebst den Abbildungen in Tischbein I, 41. 44.) verband, die, wo sie vorkommt, oft auf ein wirkliches Intermezzo oder Exodion zu weisen scheint, wo zwischendurch extemporisirt wurde. So hat die von Winckelmann zuerst beschriebene Mengsische Vase (*Monumenti* n. 190. *Storia* T. I, p. 223. f., unendlich oft nachgebildet, am verkehrtesten in de l'Aulnaye *de la saltation théatrale pl.* II.) wo Mercur den Iupiter zu Alkmenen führt, eine solche Satyrmaske und deutet dadurch auf ein wirkliches Possenspiel oder *Ambigu-comique*, wozu die Vase bei Passeri T. III, *tab.* 206. wo zwei so gekleidete Satyrn ein nächtliches Abentheuer bestehn, indem der eine durchs Fenster einsteigt, der andere mit der Fackel leuchtet, eine neue Szene liefert. In derselben Maskirung (selbst Gefäfse, Schalen erhielten die Form dieser Maske, S. Tichbein *Engravings* T. III, die 3te Hilfstafel vorn) sehn wir sie Fackeltänze aufführen, Hancarville T. I, *pl.* 43., auf einem grofsen Fische hucken, Tischbein IV, 57. und den lasciven Tanz mit dem angefafsten Seile (restim ductitare, Terent. *Adelph.* IV, 7. 34.) den κόρδαξ tanzen in Tischbein's Sammlung T. IV, *pl.* 10. womit die Commentatoren zu Aristoph. Nub. 540. p. 221. *Beck.* und zu Hesych. T. II, c. 317. 7. zu vergleichen sind. Es war eine mehr ausgeartete Sikinnis. — Ohne Zweifel gab es eine ganze Menge von bestimmten Satyr-stellungen, Sprüngen und Tänzen, die wir auch in Vasengemälden noch erkennen und bemerken könnten. Einen der ausdruckvollesten mimischen Tänze sehen wir nach dem Flötenspiel eines Satyrs einen Satyr vor einer Mänade tanzen in Tischbein's *Engr.* T. III, *pl.* 18. *

* Eine Mänade, die sich der Zudringlichkeit zweier *tanzenden* Satyrisken erwehrt, Tischbein T. III. *n.* 15. ist eben so gut ein wahres Ballet, als wo sie mit einem um die Wette aufhüpft T. I. n. 15. oder doch in Gegenwart des Thiasus ihm gegenüber tanzt T. I, 50. Vergl. *Peintures de Vases* T. I. *pl.* 7. 52. 59. 67. Eine besondere Stellung, die man nach dem Satyr des Malers Antiphilus den Aposcopeuon nennen könnte, Plin. XXXV, s. 40, 32. kömmt auf mehrern Vasen vor, wo sich Satyrn, um weiter zu schaun, die Hand vors Auge halten. S. *Peintures de Vases* T. I, *pl.* 28. T. II, *n.* 36. Es ist der umbratus visus des Pan bei Silian Italic. XIII, 342. S. Hemsterhuys zu Lucian Dial. Masin. VI, 3. T. I, p. 304. Man kann es aber auch das Spiel des Zuwinkens nennen, vergl. *Peintures* T. I, *n.* 54. Unter allen Satyrtänzen ist aber doch das Aufhucken von zwei bacchischen Genien (ἱππαςι) auf zwei tanzenden rauchhaarigen, fackeltragenden Silenen in den *Peintures* T. I. *n.* 21. der merkwürdigste.

d) Eine besondere Aufmerksamkeit verdient der Umstand, daſs bei vielen Vorstellungen auf diesen Vasen, die aus dem algemeinen Mythenkreise genommen sind, und in keiner Beziehung auf die eigentliche Bacchusfabel stehen, (S. Millin's *Introduction* p. XIV.) dennoch Figuren aus dem Thiasus des Bacchus entweder als Statisten auf der Szene selbst, oder als Zuschauer von oben, oder wenigstens auf der Rückseite so angebracht sind, daſs er schwer scheint, einen historischen Zusammenhang zwischen ihnen und der Haupthandlung ausfindig zu machen. Die Sache wird aber dadurch erklärbar, daſs diese Fabeln als eine Art von ungebundenern Satyrhandlungen, als die geregelten comischen und tragischen dramata Satyrica auf der attischen Schaubühne waren (Eichstädt *de dramate Graecorum Satyrico-comico.* Lips. 1793.) in

den grofsgriechischen Städten bei den Bacchusfesten gerade so dargestellt worden sind, wozu man freilich die Originale in den noch vorhandenen Namenregistern attischer Dichter vergeblich suchen würde. Einige Beispiele von vielen mögen die Sache deutlich machen. Ein häufig auf Vasen vorkommendes Bild ist Hercules bei den Hesperiden. S. d'Hancarville I, 127. III, 123. Man ist berechtigt, zu vermuthen, dafs diefs den Gegenstand eines eigenen satyrischen Zwischenspiels gemacht habe, da es Spielraum für eine Menge schöner Mädchen darbot, die als Hesperiden erscheinen konnten. S. die schöne Vase des Principe Bischari zu Catana in Passeri T. I, *tab.* 40. Die Sache wird auser allen Zweifel gesetzt durch die schöne Vase in Millin's *Peintures des Vases antiques* T. I, *pl.* 3. Da schauen dem Hercules, welchem die willigen Hesperiden den Drachen beschwichtigen und die Aepfel pflücken, von oben Mercur, nebst den Nymphen Donakis und Chara, auch ein alter Satyr zu, welches durchaus nur auf eine dramatische Darstellung bezogen werden kann. — Auf einer schönen Vase in den *Peintures* T. II, *pl.* 7. ist der Kampf des Cadmus mit dem Drachen am Quell des Ares trefflich abgebildet. Oben über dieser Szene schaut eine reich geschmückte weibliche Figur (vielleicht eine Eingeweihte) nebst zwei Satyrisken und einem Iüngling mit dem Hermesstab herab, welches nur von einem satyrischen Intermezzo, wo dieser Drachenkampf vorgestellt wurde, erklärt werden kann. — Dasselbe wird sich auch von der berühmten Vase behaupten lassen, wo Orest am Dreifufse des Gottes zu Delphi knieend von den Furien verfolgt wird, *Peintures* T. II, *pl.* 67. 68. wovon noch vor

ihrer Erscheinung in der Abhandlung *über die Furienmaske* S. 97. eine Erklärung gegeben worden ist. Ueberhaupt ist der „scenis agitatus Orestes“ ein Gegenstand so vieler Vasengemälde (S. d'Hancarville T. II, 30. Tischbein III, 32. u. s. w.) daſs man allerdings hier an die *attische* Bühne denken könnte. Allein recht betrachtet, wird man auf jedem dieser Gemälde ganz fremdartige Bezeichnungen finden. — Endlich dürfte dadurch auch der sonderbare Contrast auf der Vor- und Hinterseite der groſsen Vase, auf welcher vorn die Schicksalswage aufgehangen ist, die das Loos des Achilles und Memnon entscheidet in Gegenwart der Thetis und Eos, *Peintures* T. I, *pl.* 20. 21., hinten aber zwei Satyrn einen lustigen Fackeltanz tanzen, indem zwei geflügelte Knaben mit Fackel und Bogen auf ihren Schultern reiten, die bequemste Erklärung erhalten. Durch die Einflechtung jenes hochcomischen Satyrtanzes wurde jene tragische ψυχοστασία nicht nur gemildert, sondern auch als eine bacchische Satyrhandlung dem Feste angepaſst. Es würde nicht schwer werden, dieſs auf mehrere Vasengemälde, wo oben Zuschauerköpfe, nur *en buste*, herabschauen, anzuwenden.

Aber wie kann es bewiesen werden, daſs alle diese Gefäſse um der Weihungen willen den Geweihten mit ins Grab gesetzt worden sind? Wo sind die Zeugnisse, daſs es bei diesen frühern Orgien auch Weihungen gegeben habe? Plato in der Stelle, wo er das bacchische Wesen aus seinen Staaten verweist, spricht ausdrücklich von solchen, welche dieſs mit *gewissen* Weihungen und Initiationen verbanden, περὶ καθαρμούς τε καὶ τελετάς τινας ἀποτελοῦντες, de Rep. VIII. p. 815. C. oder T. VIII. p.

376. *Bip.* Wir müssen aber, da hier alle Quellen (besonders Timaeus) verloren gegangen sind, tief herab bis auf die Römer-zeiten steigen, um hier einiges Licht zu erhalten. Die einzigen Sacra bonae deae ausgenommen, wo im Hause der ersten Magistratspersonen nur Frauen einen geheimen Dienst verrichteten, der doch höchstwahrscheinlich mit den ältesten Mysterien genau zusammenhing, hatten die Römer aus weisen Staats-maximen alle Einweihungen und geheimen Gesellschaften gänzlich und schon in den frühesten Zeiten der Republik untersagt. Dionysius von Halicarnaſs hat in der schönen Stelle, wo er die Staatsreligion der Römer als ein Muster politischer Weisheit schildert, ausdrücklich bemerkt, daſs man bei ihnen keine bacchischen, den Profanen verschlossenen Weihungen sehe, οὐδ' ἂν ἴδοι τις παρ' αὐτοῖς βακχείας (also nicht wie in Athen, S. Demosth. pro Coron. p. 313, 25. *Reisk.* keine peruigilia, παννυχίδες, S. de Pauw *Recherches sur les Grecs* T. II, p. 210.) καὶ τελετὰς ἀποῤῥήτους Ant. Rom. II, 18. p. 273. *Reisk.* Vergl. Bynkershoek *Exercitatio de religione peregrina.* Also hätte sich auch auf diesem Wege von dem Gebrauche des untern Italiens zu uns keine Nachricht fortpflanzen können, wenn nicht zufällig Livius uns in seiner Geschichte XXXIX, 8—17. den ganzen Inquisitions-proceſs erhalten hätte, wodurch der A. V. C. 568. a. Chr. 186. entdeckte Bacchanalien-unfug vom Senat erforscht und bestraft wurde. (Ein Zufall lieſs zu Bari in Abruzzo zu Anfang des vorigen Iahrhunderts eine eherne Tafel entdecken, worauf das in dieser Sache abgefaſste Senatusconsultum geschrieben war. Die Tafel kam in die kaiserl. Bibliothek

nach Wien. Corelli hat sie unter dem angenommenen Namen Matthaeus Aegyptius mit einem diffusen Commentar erläutert: SCtum de Bacchanalibus, s. aereae vetustae Tabulae Musei Caesarei Vindebonensis Explicatio, Neap. 1729. in fol., woraus sie in Drakenborch's Liuius T. VII, p. 198. nebst Excerpten aus dem Commentar aufgenommen worden ist. S. Saxe *Onomasticon* T. I, p. 123. f.) Nun wissen wir aus diesem Actenstücke, daſs die initia Bacchica damals durch ganz Italien (dieſs heiſst im römischen Sinne vorzüglich Unteritalien) verbreitet gewesen, Liu. l. l. c. 14. und daſs daher auch gegen sie überal verfahren werden sollte. Die Consuls erhielten den Auftrag: „vt omnia Bacchanalia Romae primum, deinde per totam Italiam diruerent", wodurch eben auch eine Copie zu den Bruttiern kam. Es geht ferner aus dieser Untersuchung hervor, daſs alle Weihungsgebräuche, wie sie auf unsern Vasen in gröſster Mannigfaltigkeit abgebildet sind, auch in jenen römischen Bacchanalen vorkamen. *

* Hieher gehören nächtliche Zusammenkünfte (peruigilia, παννυχίδες), die geräuschvollen Ausrufungen der Geweihten (bacchantium ululatus ist hier nicht mehr als bloſs ein Euoë Bacche, eine ὀλολύγη im *eigentlichen* Sinn, Visconti zu *Pio-Clement.* T. IV. p. 51., und so unterscheidet sich eben die italische Bacchusfeier von der geregeltern Iacchuslitanei, wie sie der Athener Dicaeus in der Vision hörte bei Herodot VIII, 65. wo ἰακχίζειν davon gesagt wird, welches Wesseling dort aus den Glossen falsch erklärt, da es wirklich nach Hesychius s. v. Ἴακχον T. II, c. 5. eine ᾠδὴ war, ἣν οἱ μεμυημένοι ᾄδουσι, vergl. Aristoph. Ran. 319. ff. Sainte-Croix *Histoire de la religion secrète* p. 199. *ed. pr.*, wo eine Parodie darnach vorkömmt, und Gesner's gelehrte Anmerkung zu Claudian

XXXIII, 16.); asiatisches Charivari (tympanorum et cymbalorum strepitus), fanatischer Veitstanz (fanatica corporis iactatio) älterer Frauen, die mit aufgelösten Haaren, die brennenden Fackeln in vollem Laufe schwangen und durch eine besondere Vorrichtung (mit Schwefel und ungelöschtem Kalk „viuum sulphur cum calce") in der Tiber (oder anderswo am Meer, man denke an das ἅλαδε Μύςαι, Meursius *Eleusin.* c. XXIII. p. 64.) zündeten, heilige Gastmäler zum Schlufs des Ganzen mit Vermischung der Geschlechter und Alter; Oberpriester, Matronen, die ihre Söhne nach frommen Gelübden den Weihpriestern selbst, gleichsam als Opfer, überliefern, und diefs heifst *Bacchis initiari.* (Sigonius p. 312. *Drakenb.* erklärt diefs mit Recht von den Bacchantinnen. Man denke nur an jenes Plautinische Mil. Glor. IV, 2. 25. „Cedo signum, si harunc Baccharum es" woraus zugleich erhellet, dafs man ein eigenes Pafswort hatte, wodurch man sich erkannte, ein σύνθημα, wie Clemens von Alexandrien es nennt. S. I. Fr. Gronon zu Plautus, l. l.) Ganz besonders werden auch die Bäder (Seelenbäder, καθαρμοί, das heifst dort beim Liuius c. 9. „pure lautum in sacrarium deduci" vergl. zu Tibull I, 3. 25.) erwähnt.

Die erste Frage, die man bei Lesung jenes heiligen Unfugs thut, ist: woher kam er? Ein Graecus ignobilis — sacrificulus et vates (also ein τελεστής) brachte die Sache nach Etrurien. Wer begreift nicht, dafs diese wohl zunächst aus Grofsgriechenland kam? Und was jener anfing, vollendete eine Campanierin (Campana sacerdos) Annia Paculla, die zuerst ihren eignen Sohn einweiht, und was bis jetzt nur Frauensache gewesen war, unter beide Geschlechter bringt. Schon Heyne in den Vorlesungen *Monumenta Etruscae artis ad genera sua reuocata* Spec. II. in den *Commentariis Nou. Gott.* T. V, p. 45. bemerkt, dafs

man durch die Uebereinstimmung der Vasengemälde mit diesen Aussagen auf die übrigens sehr unhaltbare Vermutung kommen könne, diese Vasen wären gerade damals erst verfertigt worden, und Fea hat in seinen Anmerkungen zu Winckelmann *Storia* T. I, p. 216. sich wirklich dieser Hypothese geneigt gezeigt. Allein mit Recht wird von Heyne bemerkt, dafs in diesen spätern Zeiten Campanien, wo man doch diese Vasen am häufigsten gefunden, durch den zweiten punischen Krieg ganz verödet und ausgeplündert war. Wer hätte da Vasen gemalt? Mit einem Worte, die Sache war viele Iahrhunderte älter, wie sich denn geheime Gebräuche unter Druck und Verfolgung um so eifriger im Geheimen fortpflanzen und Iahrhunderte lang von wenigen Vertrauten gekannt, endlich durch schreiende Mifsbräuche verrathen, ans Licht treten. Man denke an die Freischöffen und Vehmgerichte in Westphalen, an die Ramificationen des vertilgten Templar-orden u. s. w. in neuern Zeiten. Spuren vom fortdauernden Bacchus- und Phallus-dienst finden sich wirklich in den Städten Italiens auch noch unter der Römerherrschaft. Man denke an den Phallus, den nach Varro's Zeugnifs bei Augustin de Ciu. Dei VII, 21. am Bacchusfeste die Lauinier in Procession auf einem kleinen Wagen herumführen, an den uralten Hain der Simila oder Semele in Rom, von dem Ovid VI, Fast. 504. singt: „Maenades Ausonias incoluisse ferunt" mit Heinse's und Burmann's Anmerkungen. Livius und die vornehmen Römer kümmerten sich nicht viel um die Sache. Doch heifst es in der Rede des Consuls c. 15. „Bacchanalia tota iam pridem Italia esse." Uebrigens wufsten es viel-

leicht selbst viele Römer damaliger Zeit nicht, daſs wenn sie ihre Kinder *liberi* nannten, sie damit an jene frühen Zeiten erinnert werden sollten, wo der mannbare Sohn ein Liber, die Tochter eine Libera durch Initiationen wurden. Das alt-italische Wort für Bacchus ist Liber; für die Proserpina Libera. In den Mysterien waren Liber Bacchus und Libera (κόρη) die *Kinder* der Ceres. Nun erhielten der mannbare Knabe, das mannbare Mädchen in den groſsgriechischen Städten ihre erste Weihe oder Confirmation in diesem Alter und wurden selbst Liberi. Daher der Nahme! S. die Prolusion *de originibus tirocinii apud Romanos* (Weimar 1794.) p. 11. Ueberhaupt enthält der Umstand, daſs allezeit an dem Bacchusfeste in Rom den 17. März (a. d. XVI. Calend. April.) die 16jährigen Iünglinge das Knabenkleid mit dem Mannskleide feierlich (durch den Prätor urbanus und mit einem Opfer im Capitol) vertauschten (S. Corradi zu Cic. ad Att. VI, 1. p. 580. *Graeu.*), eine merkwürdige Spur der Bacchusweihungen aus den frühen Zeiten, die freilich Ovid in seinem Festkalender nicht einmal mehr genau zu deuten verstand, indem er nach manchen Fehlversuchen, die Sache zu erklären, sie davon ableitet, weil um diese Zeit die meisten reichen Landbesitzer in die Stadt kämen, Fast. III, 771 — 788. Hier tritt gerade eines der am häufigsten vorkommenden Vasenbilder ins Spiel, welches schon Passeri theils in den Dissertationen und Erklärungen zu den *Picturis Etruscorum in Vasculis*, theils in den *Paralipomenis ad Demsterum* ad tab. X. XI. p. 39. — 42. mit vieler Ausführlichkeit für eine Bekleidung der lünglinge mit dem Mannskleide, oder wie es die Römer nann-

ten, bei denen die römische **toga** an die Stelle des griechischen **pallium** getreten war, für eine **togae datio** erklärt hat. Auch **Heyne**, der übrigens die Träumereien Passeri's nach Verdienst würdigt, pflichtet ihm doch hierin bei „Togae dationem vir sagacissimus recte obseruasse videtur. In vasculis hoc argumentum picturae est frequentissimum, vt ante lararium vel lares stet **togatus** baculo vitis innixus, adstante filio, qui modo manus intra **togam** cohibet, modo altera brachia exserit. Pleraque ex his institutis e communi veteris Italiae more seruata esse, manifestum est." Nur darin irrte Heyne damals, als er dieſs schrieb, daſs er diese Vasen selbst noch mit Caylus und andern Kunstfreunden für etrurisch hielt, und so in der Bekleidung eine **toga** erblickte, wo wirklich nur eine Art von griechischem pallium zu erkennen ist. S. **Heyne** *de vestigiis domesticae religionis in artis Etruscae operibus* in den *Nou. Comment. Gotting.* T. VI, p. 57. *

* Etwas fremdartiges ist allerdings bei dem Obergewande, womit diese jugendlichen Mantelfiguren bekleidet sind, nicht zu verkennen. Es ist weder die kurze Chlamys der attischen Epheben, worüber bei Lucian Amorr. 44. T. II, p. 417. *Wettst.* eine so merkwürdige Stelle vorkommt, vergl. **Hemsterhuys** zu Pollux X, 164 und zu **Lenneps** *Etym.* p. 1108. *ed. prior.* noch das eigentliche **pallium quadratum** der Griechen im Mutterlande, ἑλληνικὸν, wie es Lucian nennt *de mercede cond.* 25. T. I, p. 682. (woraus Winckelmann so vielfach irre geworden ist) noch die etrurisch-römische **toga**, sondern das wahre groſsgriechische pallium **Graecanicum**, wie es bei Sueton. Domitian. c. 4. heiſst, wo **Ernesti** in einem eigenen Excurs nicht zur Klarheit kommt, wo aber **Oudendorp** p. 906. volkommen Recht hat, wenn er

sagt: „mixtum vestis genus erat e toga Romana et pallio Graeco." Man mufs überhaupt vom kurzen Mantel der Griechen von altem Schrot und Korn (dem τριβώνιον) bis zu dem faltenreichen und weichlichern Gewand, wie es etwa Alcibiades trug, und von da immer weitere Fortschritte annehmen. Diefs hat schon Ottavio Ferrari *de Re Vestiaria* Part. II. libr. IV. c. 14—17. mit so viel Gelehrsamkeit auseinandergesetzt, dafs diesem nur wenig hinzuzusetzen seyn dürfte.

So viel bleibt immer gewifs, die so häufig vorkommenden Mantelfiguren können kaum von etwas anderem erklärt werden, als von der Einkleidung der Epheben (die in der italischen Sprache tirones hiefsen, so wie der Tag, wo sie geschah, dies tirocinii). Denn die in den *Vasengemälden* II, 49. ff. geäuserte Mutmaafsung, dafs sie blofs als Zuschauer der Feste, als müfsige Volksfiguren, als Repraesentanten des Demos oder gleichsam als Chor da stünden, hält bei genauerer Prüfung nicht Farbe. Die Verhüllung ist zu absichtlich und sie gerade ist es, die in Griechenland und später in Rom das charakteristische Zeichen des unter die Iünglinge eingetretenen Knaben, des Ἔφηβος oder Tiro war. (Wer kennt nicht die Stelle im Cicero pro Coelio c. 5. „Nobis quidem olim erat annus vnus ad cohibendum brachia toga constitutus", und dafs dieselbe Sitte stets in Griechenland galt, erhellet deutlich aus der Stelle Artemidor's I, 54. p. 79. *Reif.* wo durch das διὰ τὸ ἀργὴν εἶναι καὶ πρὸς ἔργα καὶ πρὸς λόγους τὴν χεῖρα der Sinn der Sitte ausgedrückt wird, der Iüngling soll schweigen und darf noch nicht stimmen, χειροτονεῖν.) Wir erblicken also überal, wo die Mantelfiguren erscheinen, Epheben, die heute zum erstenmal nicht die χλάμυς (wir sind nicht in Athen), sondern das weitere pallium Graecanicum

(wir sind in Grofsgriechenland, S. *über den Raub der Cassandra auf einer alten Vase* S. 84.) erhielten, und nun entweder still dastehen, oder von dem ihnen gegenüber stehenden Custos, Vater, Lehrer, wie man will, Regeln für's Leben und über den Anstand (selbst über das Tragen des Mantels, die εὐσχημοσύνη) empfangen. Da nun fast auf allen den Vasen mittlerer Gröfse, (S. Uhden's Brief in den *Vasengemälden* II, 65.) wo diese Figuren zu sehn sind, auf der Vorderseite Bacchanale und Weihungen vorkommen; da wir ferner aus der Geschichte des SCti Postumiani bei Livius wissen, dafs Iünglinge, wahre tirones, initiirt wurden, so lassen sich drei Folgerungen daraus ziehn, die in jener Abhandlung *über den Raub der Cassandra* S. 78—82. zuerst ausführlich erörtert worden sind, a) die ἐφήβια oder Aufnahme der Knaben in's Iünglingsregister war in den grofsgriechischen Städten mit Weihungen, Initiationen des Bacchus verbunden; b) zum Andenken dieser Weihungen und des feierlichen Eintritts ins Iünglingsalter wurden viele dieser Vasen gemalt und den Iünglingen geschenkt; c) da diese Weihung für den Zustand nach dem Tode äufserst wichtig und einflufsreich war, so gab man die Vasen den Verstorbenen mit ins Grab.

Nun treten auch eine Menge anderer Vasen, mit und ohne diese Mantelfiguren, aber doch in genauer Beziehung auf diese erste Weihe und die Beschäftigungen, die jene Iünglinge nun trieben, in ihr volles Licht. [1]) Man bemerke also a) alle, welche einen zur Reise gerüsteten, mit dem Petasus und zwei Speeren (heroische Symbolik) versehenen Iüngling darstellen, der mit einer Libation vom väterlichen Hause entlassen oder beim väterli-

chen Gastfreund (ξεῖνος πατρῷος) damit empfangen wird, gehören hieher. [2]) b) Rechne man zu dieser Classe alle gymnastische Vasen. Denn von nun an genossen die Iünglinge in den Gymnasien gewisse Vorrechte, und trieben dort die schweren gymnastischen Uebungen. [3]) c) Alle Vasen, wo der Iüngling mit einer Strigilis, mit einem Schabeisen in der Hand erscheint, wie man es in den Palaestern und Bädern braucht — denn von nun an durfte der Iüngling die öffentlichen Bäder selbst besuchen — müssen gleichfals hieher gerechnet werden. [4]) d) Auch die, wo er sich bewaffnet, Waffen empfängt, anlegt u. s. w. Ob die nach Passeri's und d'Hancarville's Vorgang anderswo geäufserte Mutmaafsung (*Vasengemälde* II, p. 3.) dafs bei der feierlichen Bacchusweihe der griechischen Epheben auch eine Art von Bewaffnung vorgenommen worden sei, so wie dieser Actus auch im Mittelalter und in den schönen Zeiten der Chevalerie mit gewissen Feierlichkeiten verknüpft war, wirklich aus Vasen erwiesen werden könne, ist zweifelhaft. Aber so viel scheint unbezweifelt, dafs so wie in Athen die Epheben im zweiten Jahr in öffentlicher Volksversammlung Speer und Schild bekamen (S. das Fragment des Aristoteles bei Harpocration s. v. περιπόλος p. 288. Πανοπλίαν nennt sie Plato in Menexeno c. 21. p. 63. *Gottleb.* vergl. *Origines tirocinii apud Romanos* p. 14.), auch die mannbaren Iünglinge in den grofsgriechischen Staaten Waffen erhielten und sie zu gebrauchen lernten (wie die römischen tirones in den *meditationibus campestribus* auf dem Marsfelde). e) Es ist zu vermuthen, dafs die Eupatriden in jenen grofsgriechischen Städten so gut, wie die attischen, Ritter-

dienste zu thun verpflichtet waren. Darum ist diese Bewaffnung oft auch mit der Vorführung eines Rosses auf Vasen verbunden.[5]) f) Auch die Pferdewettrennen sowohl auf einzelnen Rossen, als auf zweispännigen und vierspännigen Rennwagen, nebst der freundlichen Erscheinung der Siegesgöttin, die diesen Wettrennern den Kranz erkämpfen hilft oder überbringt, gehören dann unleugbar in diese Classe, wenn die Rückseite mit den Mantelfiguren bezeichnet ist, werden aber auch ohne diese Bezeichnung häufig auf die Iünglinge zu beziehen seyn, die durch Wettrennen groſse Ehre gewinnen wollten. Wie mancher war da δαπάνᾳ χαίρων ἵππων! Pind. Isthm. IV, 49. — wie mancher Iüngling glich dem Aristophanischen Pheidippides in den Wolken! Die Sicilioten und Italioten blieben gewiſs auch hier nicht hinter den Griechen im eigentlichen Griechenland! Die ersten 6 Olympischen Oden des Pindar sind auf Sieger im Pferderennen in Groſsgriechenland gesungen. Man vergleiche die Liste der Hieroniken, die Ed. Corsini am Schlusse seiner *Dissertationes agonisticae* S. 161. ff. gegeben hat, und denke übrigens nur an die kostbaren ἱπποτροφίας der Eupatriden in den griechischen Staaten, S. Demosth. adu. Phaenipp. p. 1046. *Reisk.* Plutarch. in Alcib. c. 11. in Agesilaus c. 20., die Erklärungen zu Aristoph. Nub. 13. ff. p. 41. ff. *Beck.* und zu Xenophons Oeconom. II, 6. und Spanheim *de Pr. et Vs. Numism.* T. I, p. 549. f.[6]) — g) Aber der mannbare Iüngling, der sich überhaupt auf einem Scheidewege befand, (der auch auf einer Vase der d'Hancarvillischen Sammlung T. I, *n.* 109. sehr gut durch zwei andere Jünglinge, wovon der eine einen gymnastischen Ball, der andere eine Lyra darbie-

tet, angedeutet ist) konnte zwischen der Gymnastik und der Musenkunst wählen und durfte doch auf keinen Fall den Musenkünsten fremd (ein ἄμουσος) seyn. Daher ohnstreitig die Vasenvorstellungen, wo die Lyra dem Iünglinge gebracht wird, wo er spielend vorgestellt ist u. s. w.[7]) — h) Endlich wird es kaum geleugnet werden können, daſs mehrere Mythen auf diesen Einweihungsvasen für Iünglinge und besonders auf ihre Vorderseite bloſs darum gesetzt worden sind, um bald als ein nachahmungswürdiges und ermunterndes, bald als ein warnendes und abschreckendes Beispiel dem nun in die Welt tretenden Epheben vorzuschweben. Ia man möchte bei einigen Vorstellungen der Art sogar geneigt seyn zu glauben, daſs unter dem jungen Heros der junge Ephebus selbst personifizirt erscheine.[8]) —

1) Es ist sehr zu beklagen, daſs die neuern Sammler und Herausgeber von Vasengemälden die so oft mit Mantelfiguren versehenen Hinterseiten gar keiner Aufmerksamkeit würdigten. Dieſs ist vorzüglich der Fall mit der zweiten Hamiltonischen Sammlung, wo im ersten Theil (Tischbein's *Engravings* I, 3.) gleich vorn ein- für allemal eine solche Tafel mit der Mantelfigur gegeben ist, wobei Italinski seine lächerliche Hypothese von dem athenischen (!) Archonten und seinen Assessoren (παρέδροις) auskramt, dann aber fast nirgends, als etwa bei einigen Schalen, diese Rückseite wieder erwähnt wird. Auch Millin glaubte, ein- für allemal damit abzukommen, daſs er auf der ersten Mustertafel des ersten Theils seiner *Peintures n.* 12. diese Mantelfiguren nebst einer Vase hinstellte und sich dann p. 15. weiter darüber erklärte. Nur selten aber führt er im Verfolg des Werkes an, wo der Revers die Mantelfigurzn habe oder nicht. Es ist durchaus fehlerhaft, wenn nicht von jeder Vase der Revers genau,

wenigstens in der Beschreibung angegeben wird. Denn Passeri ging in dem ersten Vasenwerke in den *picturis Etruscorum* darin, daſs er uns jeden Revers stets wieder *abbildete*, allerdings zu weit. Es gnügt die schriftliche Angabe. Diese darf aber nicht fehlen, weil, wie aus dieser ganzen Erörterung hervorgeht, die Hinterseite doch nicht ganz willkührlich ist, und bei fleiſsiger gemalten Vasen immer in einem innern Zusammenhange mit der Bestimmung der vordern Bilder steht. (Denn geleugnet mag es wohl nicht werden, daſs auch bei einigen bedeutenden Vasen (wie Visconti noch neuerlich bemerkte zum *Pio-Clementino* T. VII, p. 104.), besonders aber bei kleinern Vasen, wie deren Passeri viele zusammengerafft hat, die Sache bloſs fabrikmäſsig betrieben worden ist.) Freilich muſs man dann die Vase selbst vor Augen haben, und nicht bloſs eine zur Nothdurft calquirte Zeichnung der für interessanter geachteten Vorderseite!

2) Man könnte eine eigene Classe dieser Abschieds- und Bewilkommnungsvasen annehmen. Die ἀποδημίαι der mannbar gewordenen Iünglinge, um die entfernten Verwandten zu besuchen, oder die väterlich ererbte Gastfreundschaft fortzusetzen, gehörten ohnstreitig seit den frühesten Zeiten, wie wir aus so vielen Stellen der Odyssee sehn, zu den Gewohnheiten der Griechen. Der junge Eupatride in Gesellschaft eines Mentors (custos, S. Martorelli in seiner *Theca calamaria* p. 169. ff.) bildete dadurch seinen Geist, und erweiterte früh den Gesichtskreis seiner Erfahrungen. Durch Telemach's Reise in der Odyssee war für die Kunst, die dieſs auf einer Vase ausdrücken sollte, auch schon die Musterform gegeben. Ieder Iüngling erschien nun in der schon recipirten Form eines jungen Heros, der zwei Lanzen in die Hand nahm, und der Reisehut, der Petasus, bezeichnete hinlänglich den Act des Abreisens oder Zurückkommens. Sehr voreilig wäre es aber, wenn man da, wo auf Vasen dergleichen Szenen vorkommen, sogleich selbst an Telemach oder einen andern jungen Heros denken wollte. S. *Vasengemälde* III, 213. ff. zu Tischbein I, 14. wo zugleich

die Abschieds-libation (Odyss. XIII, 39. πέμπετέ με σπείσαντες) ausgedrückt ist. vergl. *Peintures de Vases* I, 11. Dem Scheidenden giebt man gute Lehren auf dem Wege, wie dort Polonius dem Hamlet. So sehen wir in der ersten Hamiltonischen Sammlung einen Vater dem zur Reise Gerüsteten Warnungen oder Aufträge ertheilen d'Hancarville II, 62. Gleich vorher, *n.* 61. steht eine Frau vor dem Abreisenden. Sie reicht ihm etwas, was im Bilde nicht deutlich genug ausgedrückt ist. Man möchte es lieber für ein Empfehlungszeichen, eine tessera, als für ein Gefäſs halten. Statt der zu Fuſs oder zu Schiff abreisenden finden wir auch einen Ritter, dem eine junge Frau (Schwester, Geliebte, wer mag's bestimmen?) zuletzt noch eine Libation reicht, S. Tischbein III, 42. *Peintures de Vases* T. I, 13. Aber auch Bewilkommnungsszenen in der Fremde finden wir auf dergleichen Vasen, wobei wieder die Deutungssucht, die alles auf gewisse bestimmte mythische Figuren bezieht, sehr zur Ungebühr geschäftig gewesen ist. S. Tischbein I, 5. 15. und zu beiden die Deutungen in den *Vasengemälden* II, 121. ff. III, 223. ff. In diese Classe gehört nun auch ohne Zweifel die schöne Dresdner Glockenvase in Le Plat *Marbres de Dresde pl.* 179, 1. in Becker's *Augusteum* I, *n.* 12. wo auf der Rückseite die 2 Mantelfiguren, mit der innenstehenden, belehrenden dritten vorkommen. Es ist eine Abschiedsszene, keine Lustration, die so mit der bloſsen Gieſskanne nicht vorgenommen wurde, wohl aber eine Libation. In den Erklärungen dieser Vase, die in den *Vasengemälden* II, 8. ff. gegeben wurden, ist die Meinung aufgestellt, als leiste der hinter dem thronenden König stehende Iüngling durch Berührung des Sceptrons (diesem fehlt nur der sonst darauf stehende Adler) einen feierlichen Eid. Allein dagegen hat Becker im *Augusteum* p. 86. sehr gegründete Bemerkungen gemacht. Die phrygische Tracht führt an den Hof des Priamus nach Troia. Es ist der Abschied des Paris vor seiner Reise nach Griechenland, kann man sagen. Und der Grund, warum dieser Gegenstand für eine Initiationsvase der hinten stehenden Iünglinge gewählt wurde, wäre so schwer

nicht zu finden. Jüngling, ruft diese Geschichte, beherrsche dich und werde für dein Haus, dein Vaterland kein Δύσπαρις, kein Ἀρχέκακος (Iliad. V, 63.).

3) Ueber die Zeit und Stufenfolge, in welcher die Knaben und Iünglinge in den Gymnasien und Palaestern die gymnastischen Künste unter dem Exercitienmeister, Gymnastes, παιδοτρίβης, erlernten, läfst sich nur so viel bestimmen, dafs die schwerern Uebungen erst von den Epheben, oder um mit Lucian zu sprechen *de Gymnas.* c. 15. T. II, p. 893. ἐπειδὰν ἄρξωνται τῷ σώματι ἀνδρίζεσθαι, erlernt wurden. Daher geht der Eitle beim Theophrast c. V. 3. nur in die Gymnasien, οὗ ἂν ἔφηβοι γυμνάζονται. Daher Ephebeum, der Platz in den Gymnasien, wo die Epheben ihre Uebungen hatten, wobei nach Vitruv für die Zuschauer (S. Casaub. zu Theophrast p. 70. *Fisch.*) eine exhedra amplissima war. Wie viel in Grofsgriechenland, in Neapel auf solche Ephebeen gehalten wurde, sehn wir aus Dio Chrysostom. Orat. XXVIII. p. 288. ff. *Morell.* obgleich das Wort selbst dort nicht ausgesprochen wird. Vergl. Ignarra *de palaestra Neapolit.* c. V. p. 101. f. Natürlich werden also bei den Vasen, die den Eintritt in das Ephebenalter bezeichneten, auch oft Anspielungen auf die Gymnastik vorgekommen seyn. Viele haben sogar die so häufig zwischen zwei Mantelfiguren, oder auch vor einer einzelnen Mantelfigur vorkommende Gestalt eines Mannes mit dem Stabe für einen Gymnastes oder Exercitienmeister halten wollen, der dem Iünglinge diaetetische Regeln ertheile. S. Lanzi *de' vasi Etruschi* p. 211. Millin *Peintures* T. I, p. 15. Bei mehrern Vorstellungen der Mantelfiguren sieht man etwas an der Wand aufgehangen mit herabhängenden Bändern, z. B. bei Passeri T. III. *tab.* CCII. Man hat darüber die verschiedensten Mutmaasungen geäusert. Allein die Gestalt selbst zeigt deutlich, dafs es ein Ball ist. Das Ballspiel aber in seinen verschiedenen Abstufungen gehörte durchaus zu den gymnastischen Uebungen, worüber nach P. Faber, H. Mercurialis und andern schon Burette in den *Mémoires de Literature* T. I, p. 155. ff. alles nöthige gesagt hat.

Besonders schienen es die dorischen Griechen sehr ernstlich damit zu nehmen. Man denke an die σφαίρας πέρι ἐν θεάτρῳ συμπεσόντας in Sparta bei Lucian de Gymnas. c. 38. T. II, p. 910. Nun wird es deutlich, warum auf so vielen Vasen fast alle Gattungen des Pancrations und des Ringens vorkommen, so daſs Gutsmuths in einer neuen Auflage seiner Gymnastik alle Vorbilder aus Vasen entlehnen könnte. S. Tischbein I, 54. 55. 56., wo die Discobolie, das Eingreifen der Finger (ἀκροχειρισμὸς) und der Faustschlag abgebildet sind, T. II, *n.* 60. T. III, 29. T. IV, 43. 44. 46. 58. Auch das Tragen und Wägen schwerer Massen (ἁλτῆρες, Mercurialis II, 12.) finden wir hier. S. d'Hancarville I, 124. *Peintures de Vases* I, 48.

4) Der Gebrauch des Schabeisens bei den Salbungen der Alten zur Diaetetik und Gymnastik in Ringplätzen und Bädern macht einen eigenen Abschnitt in der Diät und Iatraleiptik der Alten. S. *Aldobrandinische Hochzeit*, die 24. Anmerkung S. 159—61. Finden wir also in den Vasen bei Passeri und sonst (*Peintures de Vases* I, 7. wo zwei Iünglinge mit solchen Schabeisen abgebildet stehn. Vergl. Millin p. 16.) diese Werkzeuge der Gymnastik und Badediät: so sind wir berechtigt, anzunehmen, daſs auch hier der initiirte Ephebus seine eigenen Vorrechte erhielt. Er durfte vielleicht nun ohne besondere Aufsicht auch die öffentlichen Bäder besuchen. Ein Bad der Art, wo Epheben baden, finden wir bei Tischbein I, 58. Hieraus erklärt sich nun auch das Sinngedicht des Theodorides in den Analect. T. II, p. 41. III., wo unter den Geräthschaften, die ein Ephebus dem Mercur weiht, auch die ςλεγγίς vorkommt. In demselben Epigramm finden wir auch die σφαῖραν ἀείβολον, den Ball, der zu den gymnastischen Uebungen gehörte, und den wir auf vielen Vasenabbildungen, wo die Epheben stehn, hinten an der Wand aufgehangen sehen.

5) Es ist merkwürdig, daſs auf vielen Vasen, wo Iünglinge Waffen empfangen, dieſs durch Frauen geschieht. Daher stehn auch Neu-bewaffnete oft bei Frauen. So

bei Tischbein IV, 13. ein bewaffneter Iüngiing zwischen zwei Frauen. Manche haben daraus folgern wollen, dafs es ein eigener Act bei den Weihungen selbst gewesen sei, und wirklich finden sich auf vielen Vasen, worauf bacchische Opfer und Weihungen nicht zu verkennen sind, auch schon bewaffnete Iünglinge mit Speer und Schild. Indefs bleibt diefs immer nur Mutmaasung. Wohl aber sind daraus, dafs Iünglinge durch Frauen ihre ersten Waffen empfingen, auch solche Vorstellungen zu erklären, wo die Sache in der Heroenwelt gespielt und eine Iris als Ueberbringerin der Waffen an einen jungen Heros vorgestellt wird, Tischbein I, 4. Italinski deutet diefs dort auf Alcmäon, allein die ganze Darstellung ist rein symbolisch, wie aus einer zweiten Vase in den *Peintures* I, 39. erhellet, wo dasselbe, was dort die Iris thut, eine gewöhnliche Matrone (Millin findet nichts geringers darin, als eine Andromache,) verrichtet. Vergl. d'Hancarville I, 112. Deutlich geht aus der Vergleichung dieser Vasen die symbolisirende Steigerung bis zur Heroen- oder Götterwelt hervor. So giebt eine andere dem Iüngling eine blofse Lanze Tischbein IV, 13. Vergl. d'Hancarville I, 77, Tischbein IV, 19. 49. wo der bewaffnete Iüngling in mancherlei Stellung erscheint. Auf der letzten steht auch der Nahme ΙΔΑΣ geschrieben. Aber auch viele Iünglingsfiguren mit Pferden, z. B. in den *Peintures* II, 30. gehören hieher, in wiefern sie nun ritterpflichtig wurden. Auch diefs wurde wieder in die Heroenfabel versetzt, und so mag selbst die bekannte Vase Tischbein I, 1. *Vasengemälde* I, 135. f Bellerophon's Kampf mit der Chimära, doch nur überhaupt einem stattlichen jungen Ritter gegolten haben.

6) Man unterscheide hier der Deutlichkeit wegen dreierlei Vasenabbildungen: a) solche, wo der Iüngling in den Krieg zu ziehn scheint, wie z. B. in den *Peintures* II, 46. oder wo Iünglinge mit ihren Rossen zurückkommen, Tischb. IV, 52. oder wo er in Action, Wurfspiefse schleudernd, vorgestellt wird, *Peintures* I, 45. Viele mythische Vasenbilder mit dem Centauren-

und Amazonenkampf, oder wo ein Iüngling mit Hippogryphen kämpft Tischbein III, 43. scheinen in allegorischer Beziehung hierauf zu stehn. Auch die Victoria, die ein Tropaeum errichtet, Tischbein IV, 21. gehört hieher. b) welche sich auf Wettrennen mit einem Pferde (κέλητι) beziehn, *Peintures* II, 30. Die gröſste Sicherheit bei dieser Erklärung giebt uns die auf mehreren Vasen neben dem Wettrennen angebrachte Säule (ςήλη ἄκρα, Sophocl. Electr. 746.) die wir auch auf Sicilischen Münzen des groſsen Freundes der Siege im Wettrennen, des Hiero, gerade so erblicken bei Spanheim *de Pr. et Vs. Num.* T. I. p. 551. Eine Vase der Art giebt Tischbein I, 52. Sehr oft wird nun auch der Sieg zugleich angedeutet durch eine helfende oder kränzende Siegesgöttin. Helfend erscheint sie zwischen zwei sprengenden Iünglingen Tischbein IV, 15. Sie kränzt den Iüngling, der einen Lorberzweig hält Tischbein I, 57. Noch deutlicher ist dieſs in eben dieser Sammlung T. I. ×. 53. wo die Victoria dem Ritter den Kranz reicht und auch die Säule nicht fehlt. Die Fabel des Bellerophon war hierbei sehr wilkommen. Tischbein III, 38. Besonders schön gedacht ist die Abbildung in Millin's *Peintures* II, 46., wo eine Frau einem Iüngling den Zügel darreicht, indem ein Pferd *hinter der Säule* muthig hervorsprengt. Die Anspielung an die Minerva χαλινῖτις, die dem Bellerophon das Zäumen lehrte, Pausan. II, 4. p. 119. vergl. *Vasengemä de* I, 112. ist hier unverkennbar. c) Siege mit Zweigespann und Viergespann. Ueberhaupt ist zu bemerken, daſs wir weit seltener bärtige alte Männer auf Vasen mit Wagen erblicken, als Iünglinge. (Eine Ausnahme der Art bei Passeri T. III, *tab.* 205. welche Passeri von einem in Procession fahrenden Bacchus erklärt, da doch offenbar die Sache auf's Wettrennen abgesehn ist, oder in den Peintures II, 60. wo der wettrennende bärtige Mann selbst von dem Genius gekränzt wird.) Wenn es aber auch hier einige Ausnahmen giebt, so gilt doch die Bemerkung, daſs der Sieg den Iünglingen am holdesten ist, auf den meisten Vasenbildern. Es scheint auch weit zweckmäſsiger anzunehmen, daſs dergleichen Vorstel-

lungen sogleich auf die Vasen gemahlt wurden, die man bei der ersten Weihe zu geben pflegte, als später erst bei den Siegen, weil alles nach dem Glauben der Alten auf gute Vorbedeutungen in voraus ankam. Hieher gehören also die Vasen mit wagenrennenden Iünglingen in Tischbein's Sammlung II, 27. 28. Noch schöner ist die Vorstellung, wo die Siegesgöttin, der Minerva gleich, die sich zu den Homerischen Heroen in den Streitwagen setzt, mit dem wettrennenden Iüngling im Wagen steht in Millin's *Peintures* II, 18. So muſs sie also in Verbindung mit diesem Siege auch da gedacht werden, wo sie allein auf dem Rennwagen steht, Tischbein III, 3. Ohnstreitig müssen auch die zwei berühmten Vasen, in Hamilton's erster Sammlung bei d'Hancarville I, 130. (die schönste unter allen vorhandenen) die Winckelmann zuerst (*Werke* III, 257. ff.) richtig von Danaus und seinen Töchtern ausgelegt und Visconti zum *Mus. Pio-Clementino* T. II, p. 7. in demselben Sinne erläutert hat (in einigen Nebensachen berichtigt durch Meyer in den Anmerkungen S. 453.) und eine zweite Vaticanische bei Passeri T. III, *tav.* 282—289. deren Sinn Zoega *de Obeliscis* p. 228. treffend von Oenomaus und der Hippodamia gedeutet hat, als Siegervasen für Iünglinge bestimmt gedacht werden.

7) So bringt eine geflügelte weibliche Figur (eine Iris, in die Heroensprache übersetzt) einem Iüngling, dessen Aeuseres eine Reise anzukündigen scheint, eine Lyra Tischbein III, 7. Was hier die weibliche Figur thut, verrichtet auf einer andern Figur ein ἀοιδός, ein Sänger und Lyraspieler Tischbein IV, 59. Wir werden durch dergleichen Vorstellungen berechtigt, auch Vorstellungen, wie die in Tischbein II, 12. wo ein Iüngling, der auf der Lyra spielt, auf einem Schwan sitzend herabschwebt und mit Menschen und Thieren umgeben ist, die seinem Saitenspiel zuhören, nicht für den Apoll selbst, sondern nur für einen jungen Virtuosen auf der Lyra zu halten, dem durch die Vase gehuldigt wird. Bedenkt man nun noch ferner, daſs das Flötenspiel nicht nur in Athen, sondern in

den meisten griechischen Freistaaten für weit illiberaler als das Saitenspiel gehalten wurde, weil die Flötenspieler nun wirkliche ἀγωνιςαί wurden, (S. Twining *Notes on Aristotele's Treatise on Peetry* p. 178. und die Abhandlung *über die Erfindung der Flöte* in Wieland's *attischem Museum* T. I, S. 297. 340.) und dafs Marsyas insgemein als Repräsentant aller Flötenspieler angesehen wurde, so wird man es nicht ganz unwahrscheinlich finden, dafs auch die so häufig auf Vasen vorkommenden Vorstellungen des ungleichen Kampfes des Marsyas mit dem Apollo (S. *Ueber die Erfindung der Flöte* am ang. O. p. 352. ff.) nicht blofs als satyrisches Possenspiel und αὐτοσχεδίασμα, das an den Bacchusfesten gegeben wurde, sondern auch als Ermunterung zur Lyra auf die Weihungsvasen gesetzt worden sey. Beispiele des Marsyaskampfes giebt Tischbein I, 33. III, 5. IV, 6. Millin *Peintures de Vases* I, 6. 53. Selbst die Vorstellungen, wo ein Iüngling auf der Cortina sitzt Tischbein II, 16. und wo Apollo als Sieger den Lorber in der Hand hält, scheinen mit dieser Idee in genauer Verbindung zu stehn.

8) Vor allen mythischen Vorstellungen, die auf Vasen vorkommen, deren Kreis überhaupt weit enger und beschränkter ist, als man denken sollte (S. Millin's *Introduction* zum ersten Theil der *Peintures* § XXI. p. XVI. ff.) zeichnet sich die des Hercules am meisten aus. Einige Vasen des alten Stils abgerechnet, wo die Figuren schwarz sind, findet man aber den Hercules, der da den Stier bändigt, die Hesperiden überlistet u. s. w. (S. das Register, das Millin giebt in der *Introduction* p. XIV. f.) stets äuserst jugendlich und ephebenartig vorgestellt (z. B. Tischbein II, 21. IV, 22.). Man möchte also wohl auf die Vermutung kommen, dieser Herakliskus sey der personifizirte Ephebe selbst und die Thaten des Hercules würden ihm als Beispiel feuriger Tugendliebe auf diesen Weihungs-denkmalen vorgehalten. Besonders lehrreich ist in dieser Rücksicht ein feierliches Lectisternium oder Bacchusmal in den *Peintures* T. I. *n.* 57. wo ein Herakliskus neben zwei zu Tische *liegenden* bacchischen Iünglingen *sitzt*,

während rechts und links zwei dienende Frauen stehen, zum unverkennbaren Merkmal, daſs hier eine religiöse Feierlichkeit dargestellt wird. Hier an etwas anders, als an eine Maskirung zu denken, wäre wirklich ungereimt. — Bemerkenswerth ist auch in einer andern Rücksicht das auf so vielen Vasen vorkommende Huldigungswort ΚΑΛΟΣ, welches nur schönen Epheben gelten konnte und auf alle den Vasen, wo es angeschrieben steht, die unzweideutigste Bestätigung giebt, daſs die meisten dieser Vasen ausschlieſslich den Epheben nach ihrer ersten Bacchusweihe geschenkt wurde. Man sehe über diese *zerbrechlichen Liebesbriefe*, wie sie in einem Aufsatze im Gothaischen Taschenkalender von 1797. genannt wurden, die Zusammenstellungen in den *Vasengemälden* T. III. p. 55. ff. und Millin zu den *Peintures*, theils in der *Introduction* p. VIII. theils T. I. p. 114.

Ein eigenes Merkmal, daſs die Vasen den bacchischen Weihungen angehören, gewährt die auf mehrern hundert Vasen in den vielfältigsten Gruppirungen, Stellungen, Dienstleistungen vorkommende Gestalt eines geflügelten Genius. Mit Recht gab ihm Millin in den *Monumens inédits* T. I. p. 122. den Namen *Génie bacchique*, oder noch besser *le Génie des mystères* in den *Peintures* T. I. p. 77. ff. wo man eine groſse Zahl von Vasen angeführt findet, auf welchen sie in den verschiedenartigsten Verrichtungen vorkommen. Denn sie bezeichnen ganz eigentlich überal, wo wir sie auf Vasen erblicken, eine *bacchische* Weihe. Wir sehen das Fuſsbad einer bräutlich geschmückten schönen Frau. Wir werden das Brautbad darin erkennen. Allein indem ein geflügelter Genius sie bedient, erkennen wir daran, daſs eine Libera, eine bacchische Braut hier gebadet wird. Und so wird jedes Bad, wo ein solcher geflügelter Genius

Handreichung thut, zu den bacchischen Weihungsbädern zu rechnen seyn, z. B. in Tischbein III, 35. Millin *Monumens inédits* T. I, *pl.* 15. Vergl. *Vasengemälde* III, 17. f. Ein Gastmal, wo ein solcher geflügelter Genius *dient*, das Tympanum schlägt (*Peintures* T. II, *pl.* 58.) u. s. w. wird schon dadurch zu einem Gastmal bacchischer Weihe. Und so lassen sich alle Vasen durchgehn, wo dergleichen Genien erscheinen. Man sehe das Register zu Millin's Vasenwerk, zu den *Peintures* s. v. *Génie des mystères.* Die Erscheinung dieser Genien auf den Vasen hat von jeher den Antiquarien viel zu schaffen gemacht. Passeri in seiner *Dissertatio de philosophia arcana Etruscorum* c. IX. p. XXIII. ff. des II. Bandes der *Picturae Etruscorum in vasculis* denkt hiebei an die Platonischen Dämonen und Mittelwesen und vertieft sich in die Irrgänge der griechischen Philosophemen. Folgende Bemerkungen dürften vielleicht einiges Licht über diese räthselhafte Erscheinung verbreiten. a) Die meisten geflügelten Figuren auf Vasen, die entweder gar nicht, oder doch nur sehr leicht um die Hüfte herum bekleidet und schwebend oder in einer ähnlichen Bewegung vorgestellt sind, müssen als wahre Androgynen oder Hermaphroditen gedacht werden. Die übrigens ganz weibliche Bildung, durch Weichlichkeit der Formen um die Hüften und Brüste gar nicht zu verkennen, entbehrt doch nirgends des Zeichens des männlichen Geschlechts. Freilich sind diese Formen nicht überal so deutlich ausgedrückt, wie auf dem Polychrom einer Patera bei Hancarville T. II, *pl.* 35. oder in Tischbein III, 21. Allein das ist nur Schuld der vom Tartarus angefressenen Originale oder der stümperhaften

Copien in den Kupferstichen. Die Nichtachtung auf dieſs Zwitterartige der Figuren hat die Gori, Passeri und andere auch Genias neben den Geniis finden lassen, worin ihnen auch Heyne noch in seiner Abhandlung: „de vestigiis domesticae religionis in artis Etruscae operibus“ in den *Nou. Commentt. Gotting.* T. VI. p. 46. und an mehrern Orten gefolgt ist. Allein die androgyne Zwitterform ist nirgends zu bezweifeln. Vergl. Blumenbach *Specimen historiae naturalis antiquae* p. 15. Diese Form ist nun auf jedem Fall *mystisch* oder von einer geheimen Bedeutung, wiewohl zwischen diesen und den ungeflügelten Hermaphroditen, worüber Heinrich seine gelehrte Abhandlung schrieb, und in Absicht auf die Kunstidee schon Caylus in seinem *Recueil* T. III, p. 114.—122. treffliche Bemerkungen machte (vergl. *Vasengemälde* III, 17.), noch ein sehr wesentlicher Unterschied ist. b) Es ist bekannt, daſs den zwei groſsen Göttern, den Cabiren, in den samothrazischen Weihungen, ein dienender kleiner Gott, der Casmilus, beigesellt war, aus welchem die spätere griechische Mythe den dienenden Mercur gemacht hat, Varro de LL. VI, 3. Plutarch in Numa c. 7. p. 283. *Leop.* Eben so bekannt ist es, daſs die aus der alten etrurischen Liturgie vom Numa nach Rom verpflanzten Camilli und Camillae Namen und Verrichtung diesem *dienenden* Genius in den Mysterien verdankten. Die Stellen gesammelt bei Gutberleth *de mysteriis Cabirorum* c. 8. p. 51. ff. Diese pueri ministrantes kommen auch in den Inscriptionen der Fratrum Arvalium vor Tav. XXIII, 9. p. 702. *Marin.* An ihre Stelle traten häufig die ἀμφιθαλεῖς, die *patrimi et*

matrimi. Sollte es also nicht mehr als wahrscheinlich seyn, dafs diese dienenden Genien in den geheimen Bacchus-weihen in Grofs-griechenland nichts als die Casmilli, Camilli dieser Mysterien gewesen, also nur zu besserer Bezeichnung ihres Dienstes beflügelt worden wären? Denn die Beflügelung selbst ist nur ein Nothbehelf für untergeordnete, dienende Gottheiten. S. Vofs *mythol. Briefe* Th. I, *Brief* XIII. ff. c) Sollte nicht die ganze Vorstellung von den Genien, die man nur bei den italischen Völkern findet, der griechischen Kunst im Mutterlande aber lange ganz fremd blieb, aus diesen bacchischen Genien, wie wir sie so häufig auf Vasen erblicken, abzuleiten seyn? Wenigstens wird niemand die Aehnlichkeit der zwei Genien, die auf einer Tischbeinischen Vase T. IV, 5. vor einen Wagen gespannt fliegen, und der bekannten Vorstellung an den Mauern der Grabgewölbe von Corneto (S. oben S. 44.) verkennen. Mit den Camillen ist auch die Beflügelung dieser dienenden Knaben, als Engel, in die Processionen des Christenthums übergegangen.

Eine schwer zu lösende Frage dürfte die seyn, ob und wie viel Grade oder Stufen diese Weihungen gehabt haben? Freilich, wenn wir Passeri und seine Nachbeter vernehmen, so ist nichts ausgemachter, als dafs es in diesen Weihen *drei* Stufen gegeben habe. So viel, behauptet man, gab es auch in den Eleusinischen Geheimnissen Grade. Allein die Stelle beim Clemens von Alexandrien Strom. V, 11. p. 688. f. *ed. Potter.* worauf man sich gewöhnlich beruft, beweist gar nichts. Wir kennen nur die grofsen und kleinen

Mysterien, und zwei Stufen, die der Mysten und Epopten. Passeri nimmt in seiner Abhandlung: *Bacchi secreta mysteria* vor dem IIIten Theil der *Picturae Etruscorum in vasculis* s. X. p. XXIX. ff. an, dafs es in diesen Bacchusweihen drei Stufen gegeben habe. Zuerst die der Lehrlinge und Anfänger, *tirones.* Diese, behauptet er, wären zum Zeichen des ursprünglichen wilden Zustandes mit rauchen Fellen und Thierhäuten bekleidet gewesen und so hält er die auf unsern Vasen häufig vorkommenden Masken, die wie in zottiche Felle eingenäht erscheinen, (Passeri T. II, *tab.* CCXXII. CCXXIII.) für solche Tironen. Allein diefs möchte schwer zu beweisen seyn. Zwar ist die Mummerei, Menschen in Thierfelle einzuschliefsen, gewifs bei Bacchanalen sehr gewöhnlich gewesen (man sehe den Iüngling, der auf allen Vieren kriecht und Kopf und Körper in eine Löwenhaut gesteckt hat, auf dem Farnesischen Camee, den Köhler gelehrt erklärt hat *Description d' un Camée antique du Cabinet Farnèse*, Petersburg 1811. und denke an das ἀρκτεύειν der Athenischen Iungfrauen, (S. Reiz zu Lucian T. I, p. 620. *Wetst.*) und es durfte überhaupt bei keiner bacchischen Procession der χορταῖος χιτὼν δασύς, wie ihn Pollux nennt, fehlen (S. Casaub. *de poesi satyr.* I, 4. p. 105.); allein diefs hatte blofs auf die Vorstellung des Thiasus des Bacchus seine Beziehung und kann keine besondere Stufe bezeichnet haben. Die zweite Stufe sollen die Faunen, die dritte die Silenen gewesen seyn. Wer sieht hier nicht auf dem ersten Blick das Willkührliche der Hypothese? Alles, was sich mit einiger Wahrscheinlichkeit behaupten läfst, ist, dafs die Einweihung *ein- für allemal* geschah; dafs aber bei

dieser Weihe mehrere Reinigungen, Prüfungen, Ermahnungen statt fanden, die sich zuletzt damit endigten, daſs der eingeweihte Iüngling einen jungen Bacchus repraesentirte, und als solcher feierlich gekränzt, auch wohl auf einen Stuhl gesetzt wurde (der Θρονισμός, die Θρόνωσις beim Plato in Euthydemus c. 16. p. 320. *Heindorf*. vergl. zu Hesych. s. v. T. I, c. 1736, 14.). Den Schluſs machte dann das Gastmal, welches wir so oft auf alten Vasen abgebildet finden. Ohnstreitig gab es bei diesen Weihungen eine Oberpriesterin, eine Antistita sacrorum, die wir mehrmals auf Vasen so vorgestellt sehn, daſs sie den Einzuweihenden Lehren und Vermahnungen ertheilt, und das ist es eben, was noch in den ausgeartetern Bacchanalien zu Rom *Bacchis initiari* genannt wurde. Eine sehr häufig auf Vasen vorkommende Vorstellung ist die eines jungen Bacchus, der auf einer Pantherhaut ruhend, einen groſsen Thyrsusscepter in der Rechten, einen Cantharus in der Linken hält, während ihm von den Umstehenden durch Musik und andere Ehrenbezeugungen gehuldigt wird. S. Passeri T. II, *tab.* CXXXIV. T. III, *tab.* CCXX. CCXLV. vor allen aber die schöne Vorstellung in den *Peintures* T. II, *pl.* 53. Man kann ferner mit Recht annehmen, daſs die nun wirklich Eingeweihten allerlei Dienstleistungen verrichteten und bei der Feier selbst diese oder jene Rolle spielten, so wie sie ihnen vom Oberpriester, der den indischen bärtigen Bacchus vorstellte, vorher aufgetragen wurde. So ministrirt der eine als Fackelträger, δαδοῦχος. S. *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* XVI., der andere hält der mystischen Braut, die dazu geschmückt wird, den Spiegel vor, ebendaselbst T.

II, *pl.* LVII., ein anderer tanzt nach der Flöte T. II, *pl.* XLII., bringt Myrtenkränze u. s. w.

31 Das Wesentliche in allen diesen Weihungen war die (stets gefährliche, und zu Ausschweifungen aller Art nur zu leicht hinführende) Vermischung beider Geschlechter bei allen diesen Weihungen. Es leidet wohl keinen Zweifel, daſs auch die Frauen eine Weihe empfingen. Nur läſst sich schwerlich bestimmen, ob diese Neophyten erst dann eintraten, wenn sie sich verheirathen wollten, oder früher. So viel ist deutlich, daſs ein Hauptmoment jeder Bacchusfeier, um welchen sich alles vereinigte und zusammenschloſs, ein sogenannter ἱερὸς γάμος, die Verbindung des Liber mit der Libera war, die hier so mimisch durchgeführt wurde, als wir sie in Xenophons Gastmal von einem syracusanischen Balletmeister durch einen Iüngling und ein Mädchen vorstellen sehn. In jenem Ballet heiſst die Braut des Bacchus Ariadne. Aber eigentlich war die Libera so viel als Proserpina. Hier ist noch manches nicht genug entwickelt und aufgeklärt. S. den Excurs zur *Aldobrandinischen Hochzeit* S. 144.
32 — 146. So viel aber scheint aus allen hieher gehörigen Vasenabbildungen deutlich hervorzugehn, die Neueinzuweihende wurde gebadet, bräutlich bedient, geschmückt und dann dem jungen Bacchus feierlich und mystisch angetrauet, wobei ein förmliches *Beilager* statt fand. Man darf, um sich dieſs alles recht lebhaft zu versinnlichen, nur einige der vorzüglichsten Vasengemälde zu Hilfe nehmen. Nichts ist sprechender, als die Vorstellung in den *Peintures* T. II, *pl.* 16., wo an den zwei Ecken eines Altars ein junger Bacchus mit dem Cantharus und eine geschmückte Frau so sitzen, daſs sie

als die Hauptfiguren unter den sie umgebenden dienenden sogleich zu erkennen sind. Alles ist deutlich, sobald man hier eine Eingeweihte, als mystische Braut, als Libera, und einen Eingeweihten, als Liber und Bräutigam erblickt. Diefs ist gleichsam die feierliche Θρόνωσις, Inthronisation. Aber auch das darauf folgende mystische Beilager ist unverkennbar auf einer andern Vase dieser Sammlung T. I, *pl.* 67. abgebildet (vergl. *pl.* 37.) Da sehen Liber und Libera in himmlischer Zufriedenheit auf ihren Tischsopha's gelagert, den sie umgaukelnden fantastischen Tänzen des bacchischen Thiasus zu, während andere beschäftigt sind, das Götterpaar zu bedienen. Wer mag es nun zu bestimmen wagen, ob diese mystische Feier nur das Vorspiel einer wirklichen Heirath war, ob, wie auch Millin mutmaafst in seinem Commentar T. II, p. 30. man da *deux époux initiés* erblicke? Wir haben zu wenig schriftliche Beweise für diese Hypothese, deren Bestätigung wir ganz allein aus Bildern nehmen müssen, die doch eine vielseitige Auslegung gestatten. So ist es eine witzige Mutmaafsung, dafs man die Einzuweihende, oder Eingeweihte, zuweilen auf den Dionysischen Stier (dessen Opferung wir auf vielen Vasen sehr deutlich abgebildet finden, z. B. bei d'Hancarville T. II, *n.* 37., eine sehr merkwürdige Vorstellung, so wie diefs auch auf mehrern Bas-Reliefs abgebildet wird S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. V. p. 18.) gesetzt und so als eine neue Europa in Procession herumgeführt habe, wie diefs auf einer Vase in den *Peintures* T. II, *pl.* 12. zu sehn seyn soll. S. Millin p. 22. Hier liegt der Grad von gröfserer oder kleinerer Wahrscheinlichkeit mehr in dem Beschauer,

als in dem Gegenstande selbst, so lange keine ausdrücklichen Beweisstellen aus Schriftstellern dazu angeführt werden können.

Unter den schwer zu beantwortenden Fragen dürfte endlich auch die seyn, wie weit Sittenlosigkeit und Licenz durch diese Weihungen beider Geschlechter verbreitet und befördert worden sey. Was von dem Bacchanalien-unfug in Rom im Livius vorkommt, ist offenbar späte Ausartung und konnte in jenen groſsgriechischen Staaten, wo alles unter öffentlicher Sanction und mit Vorwissen aller Staatsbehörden geschah, wenigstens in dieser Algemeinheit und Verworfenheit nie statt finden. Es verdient bemerkt zu werden, daſs unter den mehrern tausend Vorstellungen, die auf Vasen abgebildet sind, Szenen, wie sie einigemal in d'Hancarville's Sammlung T. II, *n.* 32. 41. T. IV. n. 123. und auf wenigen andern Vasen, (die ein Liebhaber in Paris besonders herausgegeben hat unter dem Titel: *Description de trois peintures de vases grecs du musée de Portici*, wovon aber nur 50 Exemplare gedruckt wurden, S. Millin's *Introduction* zu den *Peintures* p. XIII. *not.* 256.) wirklich äuserst selten vorkommen, man müſste denn Gruppen, wie etwa in Passeri T. II, *tab.* CLI, wo ein bärtiger Bacchus eine verschleierte Frau (die mystische Braut) bei der Hand anfaſst, um sie fortzuführen, mit Passeri T. III, p. XXIX. für etwas sehr unanständiges *in der Andeutung* halten. Man vergesse nur nicht, daſs die Eingeweihte hier als mystische Braut auftritt und daſs überall, wo wir sie mit Männern am bacchischen Gastmal Theil nehmen sehn, eine Hochzeit gefeiert wird. Uebrigens aber ist es sehr wahrscheinlich, daſs die Weiber,

welche die üppigern Tarantellen und Bacchustänze bei dieser Feier mit den verlarvten Satyrn tanzten, zu der Classe der freien Dirnen und Lustmädchen gehörten, die als musikalische Aufwärterinnen, als Tänzerinnen und μουσουργοί, im Alterthum gleichsam dazu privilegirt waren, sich öffentlich darzustellen. Wenigstens ist dieſs von den Flötenspielerinnen, die wir auf unsern Vasen oft in prächtig gestickten Gewändern, oft sich zärtlichen Umarmungen preiſs gebend, erblicken, eine ausgemachte Sache. Diese tibicinae dienten, als freie Dirnen, jeder Art von Belustigung, und machten eine eigene Classe der alten Hetären, wenn sie auch nicht alle die Rolle einer Lamia spielten. S. Iacobs Beiträge zur Geschichte des weiblichen Geschlechts, vorzüglich der Hetären in Athen, in Wieland's *Attischem Museum* im IIten und IIIten Bande, vorzüglich Band III. S. 10 ff. Hierdurch kann also im Geiste des Alterthums die Sinnlichkeit weder auf eine unerlaubte Weise gereizt, noch die wahre Sittlichkeit und Zucht ehrbarer Frauen und ihrer Töchter beleidigt worden seyn. Doch dieſs alles bedarf noch einer viel weitern Ausführung, als der Platz hier gestattet.

III.

Eumarus von Athen und Cimon von Cleonae.

In unbestimmte frühe Zeiten („aetas eorum non traditur"), aber unter die Monochromenmaler setzt Plinius XXXV. s. 34. auch noch den Eumarus und Cimon. Vom ersten heiſst es: „Primus in pictura marem feminamque discreuit, figuras omnes imitari ausus." Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 78. bemerkt, daſs dieſs wohl mehr auf Verbesserung und Berichtigung der Zeichnung, als des Colorits bezogen werden müsse. Allein es ist von einem Maler die Rede. Unmöglich konnten jetzt erst Männer und Weiber überhaupt unterschieden werden. Die Männer muſsten doch gleich mit Bärten gemalt werden und die Weiber mit Brüsten. Auch unterschied sich männliche und weibliche Kleidung gewiſs gleich anfangs auch auf den ältesten Bildwerken. Ein Blick auf ein Vasengemälde bei Hancarville T. II. *pl.* 84. in der alten silhouettenartigen Monochromenmanier, eine bacchische Procession von Männern und Weibern vorstellend, macht die Sache vielleicht deutlich. Dort sind den Weibern weiſse Gesichter gegeben, den Männern aber ist die schwarze Silhouettenform gelassen. So unterschied man ja noch in viel spätern Zeiten in der Carnation die weibliche Zartheit von der männ-

lichen Bräunung, denen Quintilian XI, 3. 26. „corpora assueta gymnasio et oleo“ giebt. Vergl. die *Aldobrandinische Hochzeit* S. 57. f. — Vom Cimon bemerkt Plinius, er habe die Erfindungen des Eumarus vervolkommnet, „Hic catagrapha inuenit, id est, obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes, suspicientes et despicientes; articulis membra distinxit; venas protulit; praeterque in veste rugas et sinus inuenit.“ Die gemeine Meinung, der auch Caylus *Mémoires de Littérature* T. XXV. p. 265. folgt, erklärt catagrapha durch das Profil. Allein das griechische Wort bezeichnet durchaus alles figurirte, punktirte (wie z. B. Athenaeus IX. p. 387. vom Perlhuhn sagt, es sei κατάγραφον τὰ περὶ τὸ νῶτον. vergl. zu Catull XXV, 7.) und gebietet diesen Sinn nicht. Und dann wäre gar nicht zu begreifen, wie jetzt erst das Profil hätte erfunden werden können, da es vielmehr in der Sache selbst gegründet ist, daſs man weit eher Profile als volle Gesichter malte, die auch auf den ägyptischen Hieroglyphen-zeichnungen und Malereien und auf den ältern Vasen ganz allein vorkommen. Man ist also auf die Meinung gekommen, Plinius habe Verkürzungen (*raccourcissemens*, skorzirte Stellungen) damit andeuten wollen, wie es Durand in seinen Anmerkungen S. 229. versteht. Meyer am ang. O. möchte es überhaupt von den Bemühungen, der menschlichen Gestalt mehr Mannigfaltigkeit und Bewegung zu geben, erklärt wissen. Das geht allerdings aus den nächstfolgenden Worten deutlich hervor. Ob aber Plinius durch Catagrapha gerade dieſs habe bezeichnen wollen, ist zu bezweifeln. Sind die Worte: id est, obliquae imagines“ wirklich von ihm, so ist auch

kein Zweifel, daſs er wirklich Profil-bildung hat verstehen wollen. Das geht aus dem Gebrauche desselben Wortes in der bekannten Erzählung, wie Apelles den einäugigen Antigonus gemalt habe XXXV. s. 36, 14. (vergl. mit Quintilian II, 13. 12. wo tota facies entgegen steht) ganz unbezweifelt hervor. Wie nun aber, wenn Plinius den Ausdruck seines griechischen Gewährmannes selbst nicht recht gefaſst hätte, was ihm nicht selten begegnete? Könnte man die Catagrapha nicht für Versuche halten, die Portraits nur halb en face zu nehmen? — Uebrigens ist dieser Cimon von Cleonae schon ein vielgenannter Nahme in der alten Malerliste. Er lieſs sich, sagt Aelian V. H. VIII, 8. besser bezahlen und bildete die heranwachsende Kunst aus. Aus einem Fragment des Simonides in den Analecten T. I. p. 142. LXXXIV. wissen wir, daſs er das eine Flügelthor eines Tempels (welches? das wissen wir nicht, sagt Iacobs in den *Animaduerss.* p. 256.) malte, daſs das andere aber Dionysius gemalt habe. Hierdurch wird zugleich bestimmt, daſs Cimon und Dionysius Zeitgenossen gewesen seyn müssen. Dadurch würde freilich dieser Dionysius aus Colophon in eine weit frühere Zeit, gegen die 80. Olympiade hinauf gerückt werden müssen, und nicht, was bloſs durch die sonderbare Stellung der Namen beim Plinius veranlaſst wurde, in die Zeiten des Apelles gesetzt, wie Heyne *Art. tempora* p. 385. gethan hat. Aelian V. H. IV, 3. setzt ihn neben Polygnot nicht ohne groſse Lobeserhebung. Plinius XXXV. s. 37. sagt, er habe nur Menschen gemalt und daher den Zunahmen Anthropographus erhalten, welches wohl so zu verstehen seyn dürfte, daſs er ein bloſser Portraitmaler gewesen, da hin-

gegen die andern Maler zugleich Historienmaler im weitern Sinne waren. Daſs Cimon ein alter und daher wohl auch von vielen getadelter Maler gewesen, läſst sich aus einem zweiten Epigramm schlieſsen, welches Brunk in den Analecten l. l. *n.* LXXXIII. auch dem Simonides zuschrieb.

* Ueber die wahre Bedeutung des Worts κατάγραφος würden wir mehr im Klaren seyn, wenn die Stelle in Plato's Symposium c. XVI. p. 33. *ed. Wolf.* erst ganz critisch berichtigt wäre. Denn die Lesart, die Ruhnkenius ad Timaei Gloss. p. 175. *ed. nov.* annimmt, und der die neuern Herausgeber folgen, κατὰ γραφήν, giebt gar keinen gnügenden Sinn. Auf jeden Fall aber ist es noch sehr unsicher, catagrapha für Profil zu brauchen, was doch auch Spalding neuerlich thut zum Quintilian T. I. p. 334. Vergl. Fuseli's *Lectures* T. I, p. 12.

Mit vollem Recht hat Hirt *sur les différentes méthodes de peindre* p. 4. auch schon die Polychromen in die Incunabeln der griechischen Malerei gesetzt. Sind nicht auf den ältesten Vasenmalereien, die gewiſs noch in die Kindheit der Kunst gehören, mehrere Farben bemerkbar? Man vergleiche z. B. die merkwürdige Nicolas-Hopische Vase in Millin's *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* 61. Die Sache leidet keinen Zweifel. Auf diesem Punkte sind eben alle orientalischen Völker und selbst die alten Aegypter stets stehn geblieben. Da aber, nach Meyer's sehr richtiger Bemerkung zu Göthe's *Farbenlehre* II, 78. die ersten Versuche, Licht und Schatten anzudeuten, erst in die 90. Olympiade nach Plinius, in die Zeiten des Aglaophon, Cephissodorus und Evenus fallen, und kurz darauf Apollo-

dor der erste Colorist in Helldunkel geworden ist: so mag auch eben so gut die ganze Untersuchung über die Polychromen, oder vielfarbige Malerei, in dem zweiten Abschnitte **von der alten Kunst** abgehandelt werden.

Griechische Malerei.

Zweiter Abschnitt.

Alte Kunst.

Tetrachromen. Olymp. LXXVI. — XC.

Panaenus. Micon. Polygnotus.

Da in diese Periode der hohe Stil der griechischen Sculptur fällt: so ist's unmöglich, dafs die Malerei in allem, was Correctheit und Adel der Zeichnung, Lebendigkeit des Ausdrucks (Ethographie), Mannigfaltigkeit der Gruppirung und Compositionen betrifft, hinter den Bildnern in Bronze und Marmor zurückbleiben konnte. Aber die schnellen Fortschritte der wahren Malerei, die zugleich in der kunstgerechten Farbenbehandlung besteht, waren noch immer sehr aufgehalten. Die grofsen alten Meister herrschten von dieser Seite noch nicht technisch über den Stoff. Wahrscheinlich fehlte es auch lange noch an den zweckmäfsigsten Farben und Werkzeugen zu ihrer Behandlung. Bei Monogrammen und Monochromen wurde noch immer der Griffel gebraucht. Sobald aber mehrere Farben zu gleicher Zeit angewendet werden sollten, mufste dazu ein besseres, diese Operation erleichterndes Werkzeug in Gebrauch kommen. Das war der Pinsel, über dessen Erfindung und almälige Vervolkommnung uns alle Nachrichten fehlen. Eben diefs Unvermögen, die Farben bequem zu handhaben, macht, dafs die Wachsmalerei früh schon grofsen Beifall fand und auch in der Folge neben der Pinselmalerei noch immer ihren Weg fortschritt. Wahrscheinlich gehören die im vorigen Abschnitt angeführten Maler Eumarus und Cimon auch in

diese Periode der alten Maler. Wir befinden uns aber in Absicht auf diese alte Malerchronologie ganz im Dunkeln. Plinius verläſst uns und den Plinius verlieſsen seine Griechen. „Non constat sibi in hac parte Graecorum diligentia“ ist seine Klage. Wir geben sie verdoppelt zurück.

I.

Panaenus.*

Nur wenige Meister können wir mit voller Sicherheit hieher rechnen. Zuerst ist Panaenus merkwürdig (Vetter, und als Vatersbruders-sohn mit dem Phidias verwandt, ἀδελφιδοῦς nennt ihn der genauere Strabo in der Hauptstelle VIII. p. 543. A. wodurch das frater des Plinius seine Berichtigung erhält, indem entweder Plinius selbst durch eine Abbreviatur oder falsche Lesart getäuscht wurde, wie dieſs mehrern lateinischen Schriftstellern mit diesem Worte gegangen ist, S. Perizon. *Animadv. Hist.* c. 10. p. 445. f. Wesseling zu Diod. XVII, 2. p. 161., oder dem Worte frater selbst diese weitläuftige Bedeutung giebt für frater patruelis, Drakenb. zu Liv. XXXV, 10.), den einige den Cimabue der ältern athenischen Malerschule genannt haben. Nach Plinius kommt er in die 83. Olympiade, 448. v. Chr. G. Was wir von ihm wissen, läſst sich auf 3 Hauptpunkte zurückführen.

* Der Nahme wird auf verschiedene Weise geschrieben, Πάναιος, Πάναινος, Πάνταινος. Nur die mittelste Schreibart ist die richtige. S. Siebenkees zu Strabo T. III. p. 129.

a) Er arbeitete mit seinem Vetter, dem Phidias, gemeinschaftlich, so daſs er theils die Sculpturarbeiten in Holz und Elfenbein mit Farben anmalte, theils die in Metall gegossenen Bildwerke mit Schmelz auszierte, theils auch die Wände mit Malerei *à tempera* schmückte. Dieſs alles setzt schon groſse Fortschritte voraus. Die Hauptstelle ist beim Strabo VIII. p. 543. Πολλὰ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος — συνεργολάβος αὐτοῦ πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου κατασκευὴν, διὰ τὴν τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιϛα τῆς ἐσθῆτος. Stuart in seinen *Antiquities of Athens* T. II, p. 4. möchte dieſs von gefärbtem Elfenbein verstehn. Allein es leidet wohl keinen Zweifel, daſs das Gewand, auf welchem nach Pausanias V, 11. 1. ζώδια τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα, kleine Figuren und Lilien sich befanden, in metallischer Schmelzarbeit ausgeführt gewesen sei. S. Völkel *über den Tempel und die Statue des Iupiters zu Olympia* S. 158. ff. Hieher gehört auch die Stelle beim Plinius XXXV. s. 34. nach I. Fr. Gronov's Lesart, die noch immer die gröſste Wahrscheinlichkeit für sich hat, „In confesso — octogesima tertia Olymp. fuisse Panaenum fratrem eius (sc. Phidiae) qui et clypeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes, Phidiae discipulus et in faciendo Ioue Olympio adiutor.“ Von diesem Tempel der Minerva zu Elis heiſst es ferner in der zweiten Stelle XXXVI, 23. s. 55. „In Elide aedes est Minervae, in qua frater Phidiae Panaenus tectorium induxit lacte et croco subactum, vt ferunt; ideoque si teratur in eo hodieque saliva pollice, odorem croci saporemque reddere traditur.“ Also auch hier — und das ist das erste, was uns auffällt — erscheint die Malerei bloſs als schmückende Zofe und Dienerin der plasti-

schen Bildnerei. Man hat es mit Recht einen seltsamen Einfall genannt, dafs Panaenus den inwendigen hohlen Theil der Aegide der Minerva soll bemalt haben. S. Heyne *Antiqu. Aufsätze* I, 219. Allein es sollte kein Raum, wo irgend ein Bildwerk angebracht werden konnte, unbenutzt bleiben (wie etwa in der gothischen Baukunst, wo z. B. beim Dohm in Cöln selbst die metallenen Dachziegel noch Wappen- und Schnörkelzüge erhalten hatten). Und was hier blofs gemalt wurde, that ja Phidias bei seiner grofsen Minerva auf der Burg im Parthenon selbst in Relief, wo er nach Plinius XXXVI, 4. s. 4. „in concaua parte scuti deorum et gigantum dimicationem" gemacht hatte. Es war nun einmal Grundsatz, durch colossale und imposamte Massen für die Ferne und durch das zierlichste und mühsamste Detail im Kleinen für die nächste Beschauung in einem und demselben Bildwerke zu arbeiten. S. *Andeutungen* S. 101. f. Dabei darf auch der Umstand nicht übersehen werden, dafs, da das Schild selbst von Metall gewesen seyn mufs, hier schwerlich von gewöhnlicher Farbe, sondern nur von einer Art von Schmelz die Rede seyn könne. Dafs aber Panaenus auch Wandgemälde in Stucco (*Intonachi*) gemalt habe, beweist die zweite Stelle des Plinius, wobei von einer Auflösung des Anwurfs in Milch und Saffran die Rede ist. (Der Milch gedenkt auch Plinius sonst noch, S. XXXV. 56. vergl. Hirt *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* S. 234.) Aber es wäre freilich weit interessanter gewesen, wenn uns Plinius, statt des albernen Küstermährchens vom Saffrangeruch, erzählt hätte, was nun auf diesem Anwurf gemalt gewesen sey. Strabo sah noch zu seiner Zeit viele

und bewundernswürdige Gemälde des Panaenus im Tempel des Iupiters zu Olympia; δείκνυνται, sagt er nach der richtigern Lesart Vol. III, p. 129. *Siebenk.* καὶ γραφαί πολλαί τε καὶ θαυμασαί περὶ τὸ ἱερὸν ἐκείνου (sc. Panaeni). Hierunter sind ohnstreitig die Malereien zu verstehen, die sich an der äusern Seite des Throns befanden, von welchem Pausanias V, 11. 2. spricht: er habe aus Gold, Edelsteinen, Ebenholz und Elfenbein bestanden, und es hätten sich, auser den plastischen Figuren, auch Figuren in Malerei nachgeachmt ζῶα γραφῇ μεμιμημένα (so muſs ohnstreitig statt μεμιγμένα gelesen werden,) darauf befunden. Aber um diesen Thron befand sich nun auch noch eine Wand, die gleichfals mit mythologischen Gemälden von Panaenus ausgeschmückt worden war. Völkel *über Tempel und Statue des Iup. Olymp.* S. 207. mutmaaſset, es sei eine übertünchte Balustrade von Stein gewesen, worin diese Gemälde zu sehn waren. Pausanias V, 11. 2. führt 9 Vorstellungen daraus an, die Siebenkees *über den Tempel und die Bildsäule des Iupiter Olymp.* S. 89—100 und Völkel S. 208—214. genauer zergliedert haben. Ohnstreitig waren den Figuren auf jedem einzelnen Felde die Namen beigefügt und so zeigt sich Siebenkees Mutmaaſsung, daſs Pausanias einige Vorstellungen misverstanden habe, völlig ungegründet. Merkwürdig ist es, daſs fast alle diese Sujets, das einzige allegorische ausgenommen, auch auf alten Vasen vorkommen. Das interessanteste *für diese frühe Zeit* bleibt indeſs die Allegorie, wie die personifizirte Insel Salamis der personifizirten Hellas zum Zeichen des berühmten Seesieges über die Perser die Schiffszierrath, das Aplustre darreichte. Ohnstreitig saſs die

Hellas, und die Salamis war vorschreitend, etwa wie eine Victoria gradiens, und der Hellas das Siegeszeichen darbietend vorgestellt. Auf spätern Münz-typen finden sich viele ähnliche Vorstellungen.

* Phidias selbst soll nach einer Nachricht, die uns Plinius aufbewahrte, zuerst gemalt haben. XXXV. s. 34. „Phidiam ipsum initio pictorem fuisse traditur, Olympiumque Athenis ab eo pictum.“ Die Sache mag ihre volkommne Richtigkeit haben. Die so oft wiederholte Vergleichung des Phidias mit Michel Angelo, der gleichfals Maler, Architekt und Bildhauer war, und so viel andere Beispiele (Durand beruft sich in den Anmerkungen zu dieser Stelle p. 227. auf Puget,) beweisen hinlänglich, wie gern die noch nicht gereifte Kraft des Bildhauers ihre Skizzen in Gemälde ausarbeitet. Allein was heifst das, pinxit Olympium? Vor Gronov las man clypeum, welches, man möchte es durch Schild, oder durch Medaillon erklären, immer auch einen erträglichen Sinn geben würde. Allein Olympium hat das entschiedenste Uebergewicht durch die Handschriften. Wer weifs nicht, dafs Pericles der Olympius hiefs? Also soll Phidias ein Portrait des Pericles, seines schirmenden Freundes, gemalt haben. Allein mit Recht bemerkt Heyne *Antiqu. Aufsätze* I, 217. die höchstbefremdende und durch nichts zu beweisende Form, nach welcher Pericles *blofs* durch Olympius bezeichnet werden soll. Daher hat auch Lévesque in seiner Abhandlung über die Malerei der Griechen in den *Mémoires de l'Institut, Literature et beaux Arts*, T. IV, p. 409. die in einigen Handschriften vorkommende Lesart: Olympiumque Iouem, allen andern vorgezogen. Wie nun, wenn schon Phidias einen Iupiter malte, wie er unter den ihn umringenden Olympiern thront, und wie ihn später Zeuxis in hoher Vollendung der Malerkunst darstellte? S. *Andeutungen* S. 106.

b) Er malte die Marathonische Schlacht in der Gallerie am Markte zu Athen, die davon den Na-

men der Gemälde-gallerie erhielt, **Poecile.** Da auch Micon und Polygnot ihre Kunst daran versuchten, so ist es zweifelhaft, wer zuerst hier gemalt habe. Es wird weiter unten wahrscheinlich gemacht werden, daſs Polygnot am frühesten malte. Sey dem aber auch, wie ihm wolle, so viel ist gewiſs, daſs Panaenus die Ehre hatte, die That, worauf die Athener am stolzesten waren, τὸ ἐν Μαραθῶνι τρόπαιον, was jährlich gefeiert wurde (Plut. de glor. Athen. T. II, p. 443. *Wytt.*), bei der Demosthenes schwört, mit einem Worte, die Kämpfer bei Marathon (Μαραθωνομάχους S. Spanheim zu Aristoph. Nub. 980. Valkenaer zu Herodot p. 705, 85.) durch sein Gemälde zu verherrlichen, weswegen Pausanias sagt: αὐτοῦ καὶ Ἀθήνῃσιν ἐν Ποικίλῃ τὸ ἐν Μαραθῶνι ἔργον ἐςι γεγραμμένον V, 11, p. 47. Die Hauptstelle von diesem alten Schlachtgemälde ist beim Plinius XXXV, s. 34. „Panaenus proelium Atheniensium aduersus Persas apud Marathona factum pinxit. Adeo iam colorum vsus increbuerat, adeoque ars perfecta erat, vt in eo proelio iconicos duces pinxisse tradatur, Atheniensium Miltiadem, Callimachum, Cynaegirum; Barbarorum Datim, Artaphernem." Es waren also Figuren mit Porträt-ähnlichkeit. Die Schlacht bei Marathon fällt Olymp. LXXII, 3. 490. v. Chr. Den Panaenus setzt Plinius erst Olymp. LXXXIII. 448. v. Chr. Hier liegt also ein Zeitraum von 40 Iahren dazwischen. S. Heyne *Artium tempora* in den *Opuscc.* T. V. p. 375. Panaenus müſste also diese Porträts bloſs nach der Ueberlieferung (nicht eben vom *Hörensagen*, Heyne *Antiqu. Aufs.* I, 216. sondern nach schon vorhandenen Contrefeis) gemalt haben. Die Ehre iconischer Bilder oder

der Porträtähnlichkeit bei einer Statue oder bei einem Bilde, das öffentlich aufgestellt werden sollte, wurde bei der damaligen republicanischen Denkart und Eifersucht nur in äuserst seltenen Fällen zugestanden, gewöhnlich nur den Hieroniken, und dann den Heerführern, nach der berühmten Stelle beim Plinius XXXIV, f. s. 9. Wie viel wäre darum zu geben, wenn wir von diesem Bataillenstück noch etwas mehr erfahren könnten. Da es iconische Figuren waren, (ἰσομέτρητοι S. zu Sueton. Calig. c. 22.) so bedurfte es hier wohl weniger der beigeschriebenen Namen. Auch wissen wir aus einer Stelle des Aeschines in der Rede gegen Ctesiphon p. 301. A. daſs, so sehr auch Miltiades gewünscht hatte, daſs seinem Bilde in diesem Bataillenstück sein Name beigeschrieben würde, das Volk ihm dieſs doch nicht zugestand. Die würdigste Auszeichnung bestand bloſs darin, daſs er den übrigen vorschreitend und sie ermahnend, vorgestellt wurde. Συνεχώρησεν αὐτῷ (sc. ὁ δῆμος) πρώτῳ γραφῆναι παρακαλοῦντι τοὺς ϛρατιώτας. vergl. Nepos Milt. c. 6. Wir lernen zugleich hieraus, daſs nicht das eigentliche Schlachtgemetzel, sondern nur die Anordnung vor der Schlacht in dem Theile des Bildes vorgestellt seyn konnte, wovon beim Aeschines und Nepos die Rede ist. Da lebte auch der Polemarch Callimachus noch, da hatte auch Cynaegirus noch beide Hände, wovon die eine *wenigstens* ihm beim Ergreifen eines Aplustre mit dem Beile weggehauen worden war (nach Herodot VI, 114. die Sache ist dann von den Rhetoren sehr ausgeputzt worden. S. *Wess.* und *Valk.* zu jener Stelle. Auch hatte man Statuen, Lucian. Demon. 53. T. II. p. 392. und Gemälde, Analect. T. II, p. 200. II. mit Iacobs

Anmerkungen T. IX. p. 110. wo beide Hände fehlten.) Allein dieselben Figuren kamen wahrscheinlich in andern Abtheilungen des Bildes wieder vor, Callimachus lag niedergestreckt, aber noch in drohender Stellung, Cynaegirus griff, ins Meer hineinwatend (S. Himerius Orat. II, p. 402.), nach dem phönizischen Schiff. S. Wernsdorf zu Himerius Or. X. 2 p. 564. f. Uebrigens mag wohl der Contrast der Kleidung, wo die Perser in ihren langen Gewändern und Unterkleidern („braccatis illata Medis porticus“ Pers. III, 53.) die Griechen in ihrer Armatur als ὁπλῖται, vorgestellt waren, auch viel für's Auge gewirkt haben. Ob aber gerade die Farben, wie Plinius meint, viel dazu beitrugen, daſs die Porträtähnlichkeit mehr hervorgehoben wurde, läſst sich mit Lévesque in den *Mémoires de l'Institut* T. IV. p. 410. sehr bezweifeln.

* In der ausführlichern Nachricht über die Marathonische Schlacht, wie sie in der Poecile abgebildet gewesen, beim Pausanias I, 15. p. 55—57. kommen offenbar mehrere Abtheilungen und Momente der Schlacht vor. Man vergleiche Himerius Orat. X. p. 564. *Wernsdorf.* Es ist deutlich, daſs nach der ältesten Darstellungsart in mehrern Tableaux das ganze Treffen nach seiner Progression vorgestellt war, und daſs also dieselben Personen in verschiedenen Abtheilungen wieder zum Vorschein kamen. Nimmt man die ganze Schlacht als eine Reihe verschiedener Momente in einer Reihefolge von 4 Gemälden nach einander aufgestellt an, so würde auf der Spitze der einen Seite landeinwärts zuerst die Erscheinung des alten Heros Marathon anzunehmen seyn, zugleich mit dem Nationalheros Theseus, der von der Unterwelt aus der Erde hervorsteigt, um Zeuge und Gehilfe der unsterblichen Groſsthat seines Volkes zu seyn, φάσμα Θήσεως, Plutarch. in Theseo c. 35. p. 84. *Leop.* wobei er vom Hercules und der Minerva emporgehoben und begleitet wird. Nun kam

der erste Act der Schlacht, wo Miltiades *anführt*, und beim ersten Handgemenge der Sieg noch nicht entschieden ist, ταύτῃ μὲν ἐςὶν ἴσα παρ' ἀμφοτέρων ἐς τὸ ἔργον, sagt Pausanias. Diess macht das zweite Tableau. Darauf im dritten Act das Gemetzel, die im Lauf verfolgenden Griechen und die Flucht der Perser, die theils in die Schiffe sich retten, theils in den Sumpf versprengt werden. Hier erschien ohnstreitig der Polemarch Callimachus, πολεμοῦντι μᾶλλον ἐοικὼς ἢ τεθνεῶτι, sagt Himerius in der Perlustration dieses Gemäldes Orat. X. p. 564. *edit. Wernsdorf.* (Eine spätere Exaggeration oder Rhetorication sagt gar, er sei getödtet noch aufrecht gestanden und habe noch immer das Ansehn eines die Perser Verfolgenden gehabt. S. Himerius Orat. II, p. 402. *Wernsdorf.* Allein Herodot sagt bloss VI, 14. διαφθείρεται ἀνὴρ γενόμενος ἀγαθός, und so, vielleicht noch im Tode kriegerisch blickend, aber liegend hatte ihn ohnstreitig Panaenus gemalt.) Hier auch der Heros mit der Pflugsterze, der dann nach dem Ausspruch des Orakels Echetlos (von ἐχέτλη, die Handhabe des Pflugs) genannt wurde, und mit dieser viele Feinde tödtete (Pausan. I, 32. p. 125.), abgebildet auf mehrern etruskischen Graburnen im altgriechischen Stil, wie zuerst Winckelmann bemerkte in den *Monumenti inediti* p. 105., als Kupferstich in Zoega's *Bassi-Rilievi* Tav. XI. mit dem Commentar p. 181. f. wo die sinnreiche Vermutung geäusert wird, dass wirklich Landleute mit ihren Ackerinstrumenten die fliehenden Perser mit verfolgen halfen, welches Factum dann in die Sage von dem bäurischen Heros Echetlos eingekleidet wurde. Doch ist's mit diesem Bilde auf mehrern Graburnen nicht im Klaren. Wenn nur die Feinde, die der Heros niederstösst, nicht auch in *griechischer Armatur* wären! Der letzte Act, den man zugleich als das äuserste Ende auf der Seeküste anzusehn hat, zeigte die Phönizischen Transport- und Ruderschiffe und den Kampf bei den Schiffen. Hier erhielt ohnstreitig Cynaegirus seine Stelle. So wäre das Ganze der Marathonischen Schlacht in *vier* Abschnitte oder einzelne Tableaux getheilt gewesen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass, was Pausanias hier ohne Namen-

nennung der Meister anführt, von mehr als einem Maler gemalt worden sey, und da dem Panaenus dieſs Bild ausdrücklich zugeschrieben wird, so muſs es auch wohl von ihm allein ausgeführt worden seyn. Indeſs war schon im Alterthum ein groſser Zwiespalt der Meinungen darüber. Da Micon und Polygnotus andere Theile der Poecile gemalt hatten, so schrieb man ihnen auch einen Theil dieses Bildes von der Marathonischen Schlacht zu. Panaenus hatte aus guten Gründen den Barbaren groſse aufgedunsene Körpermassen gegeben, um dagegen die kürzern, gedrungenern Körper der Griechen desto besser contrastiren zu können. Dieſs gab nun in der Folge Stoff zu einer rhetorischen Controvers, nach welcher Micon angeklagt wurde, daſs er die Perser gröſser gemalt hätte, als die Griechen, welche in des Sopaters διαιρέσεις ζητημάτων in den Rhett. Graecis p. 340. *ed. Ald.* weiter ausgeführt wird. (Ein Fragment aus des Lycurgus Rede περὶ τῆς ἱερείας, das uns Harpocration s. v. Μίκων aufbewahrte, lautet so: Μίκωνα τὸν γράψαντα ἕως τὰς τρίακοντα μνᾶς ἐζημίωσαν. Dieſs vergleicht H. Valois in den *Notis ad notas Maussasi* p. 308. mit der Controvers, die uns Sopater aufbewahrte. So hatte Panaenus auch einem der schlagenden Griechen einen tapfern Hund beigesellt. Diesen habe, sagt Aelian de Animal. VII, 38. p. 427. Mikon (Nicon ist eine offenbar verdorbene Lesart S. Meurs. Lect. Att. I, 12. p. 23.) oder Polygnot gemalt! Vielleicht könnte auch noch die Stelle aus den Parömiographis von einem gewissen Butes, den in einem Schlachtgemälde in der Poecile Micon so gemalt haben sollte, daſs er nur mit dem Helme und den Augen hinter einem Berge vorguckte, woraus das Sprichwort entstand Θᾶττον ἢ Βούτης, von Dingen, die schnell abgefertigt werden. (S. Zenob. Prouerb. Cent. I, 11. p. 87. und Append. e Vatic. I, 12. p. 260. *Schott.*) hieher bezogen werden, wenn man nur annehmen könnte, daſs auf der Fläche bei Marathon am Seegestade sich ein Berg befunden habe. So möchte es aber doch wohl schicklicher auf den Amazonenstreit, den Micon allein in der Poecile malte, bezogen werden können, welcher auf den Plätzen der Stadt zwischen

dem Areopagus und sogenanntem Amazonium vorfiel. S. Plutarch Theseus c. 26. und Meursius Athenae Atticae II, 6. Bemerkenswerth ist aber hierbei noch der Umstand, dafs man wufste, der so versteckte Krieger heifse Butes. Diefs ist nur dadurch möglich, dafs der Name beigeschrieben war.

** Als Gegenstück zu diesem Gemälde in der Poecile zu Athen mufs man die persische Galerie auf dem Markte zu Sparta betrachten, wo die Statuen der bei Plataea überwundenen Perser auf Säulen gestellt (ἐπὶ κιόνων Pausan. III, 11. 3. p. 575.), ohnstreitig auch zum Theil Porträts (Mardonius, Artemisia) waren. S. Winckelmann *Storia delli Arti* T. II. p. 180. Wie aber, wenn jene Perser auf Säulen nur Atlanten, Telamonen gewesen wären, die so gut zum Tragen des Gebälkes bestimmt waren, wie die Caryatiden. In Athen hatte man einen grofsen bronzenen Dreifufs, den drei überwundene Perser unterstützen mufsten, θεᾶς ἄξιοι καὶ αὐτοὶ καὶ ὁ τρίπους, sagt Pausanias I, 18. 8. p. 67. Einen persischen Atlanten, der wirklich das Aeuserste einer Friese trägt, giebt aus dem Museo des Bildhauers Albacini Guattani *Monumenti inediti per l'anno* 1788. *Tav.* I. wo zugleich bemerkt wird, dafs die zwei Statuen barbarischer Könige, die den Eingang des Pio-Clementino zierten, wahrscheinlich auch als solche Telamonen anzusehn sind. Vergl. *Pio-Clementino* T. VII. *tav.* 8. mit Visconti's Anm. p. 13.

c) Es gab schon Preisausstellungen und Wettkämpfe in der Malerei zu Panaenus Zeiten, wobei er selbst auch in die Schranken trat. So berichtet Plinius XXXV. s. 35. „Certamen picturae etiam florente eo institutum est Corintho ac Delphis; primusque omnium certauit cum Timagora Chalcidense, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet, chronicorum errore non dubio.“ Durand in einer Anmerkung zu dieser Stelle denkt sich die Sache so, dafs beide

Künstler damals ihre Stücke, womit sie zu Delphi wetteifern wollten, in Corinth gemalt hätten. Allein dann hätte Plinius sich ganz anders ausdrücken müssen. Zu Corinth d. h. in den Isthmischen Spielen und zu Delphi in den Pythischen fand diese Preisbewerbung statt. Es ist bekannt, daſs in den Pythischen Spielen früher als in den übrigen groſsen und heiligen Kampfspielen, auch die Musenkünste (ἀγῶνες μουσικοί) in die Schranken traten. Dieſs veranlaſste natürlich auch allerlei andere Preisbewerbungen, die Plutarch Sympos. V, 2. p. 674. D. (T. III, p. 760. *Wytt.*) ἀγωνίσματα ἐπίθετα oder auch ἀγῶνες ἐπεισόδιοι p. 675. oder 763. *Wytt.* nennt, in welchen die Amphictyonen den Preis erkannten. Hier also kam auch ein Wettkampf in der Malerei zum Vorschein. Auch bei den Isthmischen Spielen, wo früher die Corinthier die Agonotheten waren, galten auser den gymnischen Spielen musikalische. S. Burette über Plutarch von der Musik in den *Mémoires de l'Acad. des Inscriptt.* T. X. p. 223. Uebrigens versteht es sich wohl von selbst, daſs beide Maler dasselbe Sujet bearbeiteten. Denn nur so fand Preisbewerbung im Alterthum statt.

* Man denke nur an einen ähnlichen Wettkampf bei den Heraeen oder dem Junofeste zu Samos, wo Parrhasius vom Timanthes überwunden wurde, und das Sujet der Telamonische Aiax war, der die Waffen des Achilles nicht erhalten hatte, S. Plinius XXXV, s. 35. 5. Athenaeus XII. p. 543. oder c. 62. p. 519. *Schweigh.* oder, um ein Beispiel aus der Sculptur anzuführen, an die 5 Amazonenstatuen, unter welchen die des Polycletus den Vorrang erhielt, bei Plinius XXXIV, 8. s. 16. Vergl. *Vasengemälde* III, 175.

II.

M i c o n.

Micon, Sohn des Phanochus, ein Athenaer (S. Scholien zu Aristophanes Lysistrat. 680.) möchte als Zeitgenosse des Polygnotus wohl noch früher zu setzen seyn, als Panaenus. Vergl. Heyne *Artium tempora* in den *Opuscc. Acad.* T. V. p. 376. Er tritt überal als Mitbewerber im Preise der Malerei mit Polygnotus auf, wurde aber von diesem nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen weit übertroffen.

* Man findet zwar seinen Namen nach Handschriften auch Μήκων geschrieben. Daſs aber Μίκων die rechte Schreibart sey, geht schon aus der Kürze der ersten Sylbe hervor. Die wahre Schreibart hat schon Meursius *Lect. Att.* I, 12. p. 23. bemerkt. Es gab auch einen Syracusaner Micon, einen ältern Bildhauer und Bildgieſser um die LXXV. Olympiade, der Athletenfiguren machte, Plinius XXXIV, s. 19. 30. „Micon athletis spectatus.“ Vergl. Pausan. VI, 12. 2. p. 169. Man möchte daher wohl einen Irthum in der Nachricht des Pausanias vermuthen, wo dem Athenaeischen Maler Micon die Statue des Callias zu Olympia zugeschrieben wird VI, 6. p. 145. vergl. Meurs. *Atticae Lect.* I, 12. Micon bildete übrigens auch eine Malerfamilie. Denn seine Tochter Timarete wird unter den Malerinnen von Plinius angeführt. Vielleicht war auch der berühmte Bildhauer und Maler Onatas (in der Epoche des alten Stils) ein Sohn des Malers Micon. Freilich sagt Onatas selbst, sein Vater Micon habe ihn in Aegina gezeuget, Pausan. V, 25. 5. 7. p. 114. Allein konnte Micon nicht aus Athen sich nach Aegina gewandt haben?

Was wir von seinen Werken wissen, läſst sich auf Folgendes zurückführen.

a) Er malte *um Geld* einen Theil der öffentlichen Bildergallerie, der Poecile am Markte von

Athen, Plinius XXXV. s. 35. Aber welchen Gegenstand? Gewifs nur die Amazonenschlacht, τὸ 'Αθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους, wie es Pausanias sehr gut charakterisirt V, 11. 2. p. 47. Und darin liegt auch schon der Grund, warum Micon vor allen andern diesen Kampf wählte. Nebenbei mag wohl auch der Umstand mit in Anschlag gebracht werden, dafs Micon eine besondere Fertigkeit im Malen der Pferde sich erworben hatte, und daher solche Kämpfe, wo Reiterei mit Gewaffneten zu Fufs stritt, wie die Amazonen- und Centaurenkämpfe waren, am liebsten zum Vorwurf seiner Kunst machte. Von dieser Amazonenschlacht in der Poecile wissen wir weiter nichts, als was Pausanias, jedoch ohne den Namen des Meisters auszusprechen, davon berichtet: Mitten an der langen Wand (ἐν μέσῳ τῶν τοίχων, es wird weiter unten Gelegenheit geben, diefs zu erläutern) kämpfen die Athenäer und Theseus mit den Amazonen. Wer wünschte nun nicht über die Art der Darstellung und die ganze Composition genauer unterrichtet zu seyn! Statt dessen beschenkt uns unser Reisebeschreiber mit einer seiner gewöhnlichen historischen Reflexionen, indem er bemerkt, dafs die Amazonen trotz aller Niederlagen immer zu neuen Kämpfen und Wagestücken bereit gewesen wären. Diefs und eine höchstmutwillige Anspielung auf das entschiedene Reitertalent der Frauen mit Berufung auf diese in der Poecile von Micon gemalte Amazonenschlacht beim Aristophanes in der Lysistrata 677—680. ist alles, was wir über ein Gemälde wissen, von welchem sich mit ziemlicher Gewifsheit voraussetzen läfst, dafs es ein Musterbild für eine Menge von ähnlichen Ama-

zonenschlachten in spätern Gemälden geworden ist. Es ist an einem andern Orte (*Vasengemälde* III, 172.) ein dreifacher Kreis angenommen worden, in welchem sich die ganze Amazonenschlacht, in wiefern sie Gegenstand der bildenden Kunst im Alterthum war, herumdreht. Da nimmt der Amazonenkampf zu Athen den mittelsten Rang ein. Aus ihm haben sich die meisten Denkmale als Bas-Reliefs und Vasengemälde erhalten. Unter den Reliefs zeichnen sich die Sarkophage im *Capitolino* T. IV. n. 29. in der Villa di Papa Giulio bei Winckelmann *Monumenti inediti* n. 139. und im *Pio-Clementino* T. V. *tav.* 21. aus, die, recht erwogen, wohl sämmtlich zur Theseide gehören. Unter den Vasengemälden scheinen unsre vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen, das bei d'Hancarville T. II. *n.* 65. und in den *Peintures de Vases antiques* T. II, *pl.* 19., wo eine einzige Amazone, vielleicht die Antiope, mit mehrern Helden kämpft, im ältern Stil. Vergl. Millin in den Anmerkungen p. 33. Vor allen aber ist die schöne Durandsche Vase merkwürdig, die Millin in den *Monumens inédits* T. I. *pl.* 36. mittheilte und mit einem grofsen Aufwande von Belesenheit p. 335—373. erklärte, indem da durch die Ueberschriften Theseus, Hippolyte und Deinomache die Beziehung auf die Theseide auser allen Zweifel gesetzt ist. Bei dem gänzlichen Mangel von Nachrichten, wie der Amazonenkampf von Micon in der Poecile ausgeführt worden sey, bliebe freilich jede Behauptung, dafs hier oder da eine Nachahmung jenes Bildes noch zu schauen sey, stets sehr willkührlich und gewagt; dafs sie aber als Musterbild gegolten und höchstwahrscheinlich der Hauptgruppe nach

noch in einem oder dem andern Vasengemälde auf uns gekommen sey, möchte schwerlich bezweifelt werden können. Die skythische Bekleidung mit Fellen (S. *Vasengemälde* III, 186. ff.) die wir aus leicht begreiflichen artistischen Gründen höchstselten auf Reliefs, aber häufig auf Vasengemälden finden, fand ohnstreitig auch in Micon's Gemälde statt, und gab gröſsere Mannigfaltigkeit in Costüms und Farben.

b) Er malte sämmtliche drei Wände des Theseustempels, der beim Gymnasium in Athen stand und dessen Ruinen Le Roi und Andere noch gefunden haben wollen. Gewiſs war es keine geringe Auszeichnung, die ihm dadurch zu Theil wurde, daſs er den Tempel des alverehrten National-heros (der wohl darum vorzüglich Gemälde umfaſste, weil in der Cella keine verehrte Statue stand) mit Schildereien zu schmücken den Auftrag erhielt, nachdem die Athener unter dem Cimon die Gebeine des Theseus aus Scyros geholt hatten (um die LXXVII. Olympiade S. Leopold zu Plutarch's Theseus c. 36. p. 86.) und nun das Θήσειον neben dem Gymnasium ihm erbaueten, welches zugleich für die Sclaven ein Asyl wurde (τέμενος ἄσυλον, sagt Diodor IV, 62. mit Wesseling's Anmerkung p. 307, 45.). Was wir von diesen Gemälden wissen, verdanken wir dem Pausanias I, 17. 2. p. 60. vergl. Meursius Athen. Att. I, 6, p. 37. An der einen langen Wand war wieder der Amazonenkampf. Auf der andern langen Seite war der Kampf der Centauren mit den Lapithen als Gegenstück. Theseus hat einen Centauren so eben erlegt; rechts und links aber ist der Streit noch unentschieden. Wer sieht hier nicht die sym-

metrische Ordonnanz des ganzen aus mehreren einzelnen Tableaux zusammengesetzten Kampfes! Der siegende Theseus, der den Brauträuber eben niedergedrückt und getödtet hat, in der Mitte. Zu beiden Seiten Zweikämpfe eines Lapithen und Centauren. Welche Mannigfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen bot diefs dem Maler? Wir haben noch mehrere vortreffliche Reliefs, die Centauromachien vorstellen, z. B. im *Pio-Clementino* T. V, *tav.* XI. XII. Aber auch hier ist nur immer *ein* Lapithe mit *einem* Centauren im Kampf, obgleich der Centaur da öfter Sieger als Besiegter ist. Da wir nun aber auch auf Vasengemälde mehrere Centaurenkämpfe haben, bei d'Hancarville T. II. *tav.* 124. T. III. *tav.* 81. Tischbein I, 11. II, 6. Millin *Peintures* I, 15. 68. 69. vergl. das Monochrom in den *Pitture d'Ercolano* T. I, *n.* 2.; so ist mit grofser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dafs auch wohl in diesen Gemälden einzelne Ueberreste und Ueberlieferungen jenes Centaurenkampfs im Tempel des Theseus sich erhalten haben. Die hintere Queerwand, oder die dem Eingang entgegenstehende schmale Seite, war vorgeblich auch von Micon gemalt, hatte aber, als Pausanias diefs alles in Augenschein nahm, so viel gelitten, dafs sich darüber nichts mehr sagen liefs.

c) Micon's gröfste Stärke bestand in der Geschicklichkeit, schöne Rosse zu malen. Er war der Rugendas seines Zeitalters. Daher nennt ihn auch Aelian de Animal. IV, 50. p. 227. ἀγαθὸν ἄνδρα γράψαι τὸ ζῷον τοῦτο. Natürlich suchte und fand er auch bei seinen Gemälden überal solche Gegenstände, wobei sich der Pferdemaler in seinem vol-

len Lichte zeigen konnte. So die Amazonen- und Centaurenkämpfe. Noch einen Beleg dazu gaben die Gemälde im Tempel der Dioscuren (Ἀνακείῳ) zu Athen, wo Castor und Pollux als stehende Figuren zwischen ihren reitenden Söhnen Anaxis und Mnesinous gebildet waren. An der einen Wand hatte Polygnot den Raub der Leucippiden durch die Dioscuren gebildet. Auf der andern Wand malte sein Nebenbuhler Micon die Argonauten; aber auch da wandte er den grölsten Fleifs auf den Acastus und dessen Rosse, wie Pausanias ausdrücklich bemerkt I, 18. 1. p. 63. τῆς γραφῆς ἡ σπουδὴ μάλιςα ἐς Ἄκαςον καὶ τοὺς ἵππους ἔχει τοῦ Ἀκάςου. Die Szene war übrigens die Rückkehr der Argonauten mit der Medea nach Thessalien, wie man daraus schliefsen kann, dafs sich auch die Töchter des Pelias auf dem Bilde befanden mit den dazu geschriebenen Namen Asteropea und Antinoe, für welche Namen Pausanias VIII, 11. p. 381. diefs Gemälde als Gewährsmann anführt. Vergl. über das ganze Sujet *Vasengemälde* II, 186. f. Aber so grofs auch das Ansehn Micon's in dieser Gattung der Thiermalerei war, so fand doch ein sehr rofskundiger Künstler und Schriftsteller für die Reitkunst in Athen, Simon, einen wesentlichen Tadel an seinen Pferden, weil er ihnen Haare an den untern Augenliedern (τὰς κάτω βλεφαρίδας) gemalt habe, wie wir aus Pollux wissen II, 71. wiewohl Einige diesen Fehler nicht dem Micon, sondern dem Apelles zuschrieben, nach Aelian de Anim. IV, 50. Simon hatte nemlich ein bronzenes Pferd, als vollendetes Muster, im Eleusinion oder im Cerestempel zu Athen aufgestellt und an der Basis in Relief alle Reiterkünste abgebildet. S. Xenophon de Equitat. in

Prooemio p. 99. mit der dort von Zeune angeführten Stelle aus Hierocles Hippiatricis.

* Wie ungegründet erscheint also schon durch diese zwei Beispiele des Malers Micon und Bildgießers Simon in jener frühen Periode der griechischen Kunst, wo noch an keinen Calamis und Apelles zu denken ist, die Behauptung einiger Neuern, die Alten hätten keine guten Pferde zu bilden gewußt. Ihre Wettrennen, das Pferdehalten (ἱπποτροφίαι) der Eupatriden, deren Namen oft selbst ritterlich klangen, die Stammbäume, die sie von edeln Racen hielten, und die Namen jedes Rosses (S. Hemsterhuys zu Lucian's Nigrin c. 29. T. I, p. 68.) zeigen hinlänglich, wie wahr dort Hippias von den griechischen Pferden sagt: wir haben untadelhaft schöne Pferde! πάγκαλαι παρ' ἡμῖν ἵπποι γίγνονται, Plato Hipp. maj. c. 19. p. 142. *Heindorf.* Vergl. *Vasengemälde* III, 131. Und diese hätten die Künstler nicht auch früh mit hoher Volkommenheit zu bilden sich angelegen seyn lassen? Mit Recht spricht Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst* V, 2. T. IV, p. 132. *Werke* von einem Ideal der Pferde, das die Alten gekannt haben. Und noch ist nichts vortrefflicher in neuern Zeiten gebildet worden, als das Pferd Marc Aurels auf dem Capitol in seinem obern Theile und vor allem die 4 Pferde, die aus Athen auf das Portal der Marcuskirche nach Venedig und von da nach Paris kamen, deren Abbildung bei Zanetti in den *Statue di Venezia* T. I. *tav.* 43—46. die beste ist. Aber es durchlief die Kunst auch hier mehrere Stufen, ehe sie bis zum Ideal gelangte. Man nehme die ältesten Münzen und vergleiche sie mit den Münztypen von Sicilien aus der schönen Zeit, oder die langgestreckten, magern Pferdeskelette auf den silhouettenartigen Vasen der ältesten Form und vergleiche sie mit den auf neuern Vasen der schönen Form (z. B. *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* 59., wo ein Genius auf einem Rosse reitet), um sich die stufenweise Vervolkommnung und Erhebung bis zum Ideal zu verdeutlichen.

III.

Polygnotus.

Mit Polygnotus fängt eigentlich die griechische Malerei erst an, selbstständig zu werden. Wie Homer die epische Poesie erschuf, so wurde Polygnot Schöpfer der historischen Malerei (sagt de Pauw *Recherches sur les Grecs* T. II, p. 67. dessen Urtheile, bei manchem Unerwiesenen und Fantastischen, doch hier sehr treffend sind). Auch schuf er sich, dem ganzen Dichtungskreis der cyclischen Epiker folgend und weit über die Grenzen der zwei homerischen Epopöen hinausschreitend, in seinen berühmten Gemälden in der delphischen Lesche selbst wieder eine Art von Ilias und Odyssee. Er mufs auserordentliche Verdienste um die Verbesserung der alten, steifen Malerei gehabt haben, wenn man die algemeine Achtung erwägt, mit welcher in den schönsten Zeiten der griechischen Kunst über ihn geurtheilt wurde. Die Hauptstelle ist beim Plinius XXXV, s. 35. „Alii post eum (Panaenum) clari fuere, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres lucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit, plurimumque picturae primus contulit. Siquidem instituit os aperire, dentes ostendere, vultum ab antiquo rigore variare.“ Vergleicht man diefs Urtheil mit den andern Nachrichten, die wir über Polygnot hier und da zerstreut finden, so möchten sich wohl seine Verdienste hauptsächlich auf die zwei Punkte zurückführen lassen: er gab den Figuren mehr Ausdruck, und den Drapperieen mehr Mannigfaltigkeit.

Was den Ausdruck anlangt, so muſs dieser auch in den Worten des Plinius verstanden werden, daſs er in die alte Steifheit und Unbeweglichkeit in den Gesichtern Bewegung und Leben gebracht habe. Und hieher gehörte ohnstreitig das feine Spiel der Ober- und Unterlippe, in deren *Oeffnung zum Lächeln* oder Zusammenziehn Hohn, Spott, Wohlwollen, Grazie ihren vorzüglichsten Sitz haben. Schon Winckelmann (*Geschichte der Kunst* V, 5. 26. Th. IV. p. 206. der *Werke*) bemerkte, daſs in den Figuren des ältesten Stils die Lippen völlig geschlossen zu seyn pflegen, daſs sie aber bei allen idealischen Figuren der folgenden Zeit immer etwas geöffnet gefunden werden, wobei Meyer es in den *Anmerkungen* S. 405. nicht vergiſst anzuführen, daſs dadurch mehr Bewegung und Leben in die Figuren gebracht werde. Wie mannigfaltig ist selbst der Ausdruck und die Bedeutung des Lächelns! S. Charles Bell's *Anatomy of Expression in Painting* (London 1806.) p. 128. f. Nur das dentes ostendere könnte etwa auffallen, da dieſs, wie Winckelmann gleichfals in der bemerkten Stelle andeutet, nur beim Lachen der Faunen und Satyrn gewöhnlich ist. Allein man vergesse nur nicht, daſs mehr als ein leidenschaftlicher Zustand den Mund bis zum Sichtbarwerden der Zähne öffnet, und daſs Polygnot überal den stärksten Ausdruck malen muſste. Eben darum heiſst er ganz eigentlich der Maler des Ausdrucks (ἠθογράφος). * Man würde sich indeſs sehr irren, wenn man dieſs bloſs auf den Ausdruck der Leidenschaft und Gemüthsbewegung beziehen wollte, wohin die dem Aristoteles gewöhnliche Bedeutung des griechischen ἦθη führen könnte;

es giebt auch im Zustand der leidenschaftlosen Ruhe noch tiefen Ausdruck im Gesicht, in wiefern sich darin der ganze sittliche Charakter des Menschen spiegelt, weswegen der Grieche wohl auch das ihm sonst kaum ausdrückbare *vultus* der Lateiner zuweilen durch ἦθος giebt. Beides, wie neuerlich auch Pardo di Figueroa in seinen *Osservaciones sobre la pintura de los Griegos* p. 109. bemerkt, muſs dem Polygnot, als Ethographen zugeschrieben werden, wie denn überhaupt mit dem Worte Ausdruck, seiner subjectiven Vieldeutigkeit wegen, fast Ieder einen andern Begriff verbindet. Vergl. die geistreichen Bemerkungen Diderot's in seinen *Essais sur la peinture* chap. IV. p. 41. ff. Lévesque, der in seiner mehrmals angeführten Abhandlung in den *Mémoires de l'Institut* T. IV. p. 413. dieſs bloſs auf das Charakteristische in der Physiognomie, ohne alle Leidenschaft und Gemüthsbewegung, bezieht, giebt dieser Ethographie viel zu enge Schranken. Aristoteles nahm es im weitläufigsten Sinne.

Polygnot gab aber auch der Bekleidung mehr Mannigfaltigkeit. Seine Vorgänger malten fast immer nur Bataillenstücke und kriegerische Kämpfe. Denn in Schlachten und Kampf gestaltet sich das Leben und die Kunst zuerst. Bei diesen Gegenständen konnten nur Männer, gewaffnet und ungewaffnet, zum Vorschein kommen, und selbst die Amazonen waren nur Männinnen. Der geniale Polygnot wählte am liebsten solche Gegenstände, worin, ohne die Sitte der Griechen vom ionischen Stamm zu beleidigen, welche die Frauen ins Gynaeceum verwiesen, die Frauen eine Hauptrolle spielten: so die Griechinnen und Troianerin-

nen bei der Zerstörung Troja's, so die Heroinen in der Unterwelt, so die Töchter des Leucippus, von den Dioscuren geraubt, u. s. w. Hiebei konnte sich die Kunst zu drappiren nicht nur in gröſserer Mannigfaltigkeit zeigen, da die Frauengewänder viel faltenreicher, zarter und abwechselnder waren, als die der gerüsteten Kämpfer, sondern auch in der Wahl der Farben weit freieres Spiel sich gestatteten. Denn wenn auch die Waffen der Krieger mancherlei metallischen Glanz erlaubten, so war doch die Kleidung der Männer fast immer nur auf die natürlich weiſse Farbe der Wolle und auf den Purpur und Scharlach eingeschränkt. Bei den Frauen hingegen waren vielfarbige Stoffe zu den Kleidern stets üblich und die Färbereien beschäftigten daher auch unter den Griechen stets den regesten Kunstfleiſs. Vergl. Ameilhon *II Mémoire sur la teinture des anciens* in den *Mémoires de l'Institut, classe de litérature et beaux arts*, T. III. p. 357. ff. Zu allem diesen finden sich die Beweise bei den Alten. Denn daſs Polygnot eine besondere Kunst in der Drappirung der Frauen besessen, geht deutlich aus der Stelle Lucian's Imagg. c. 7. T. II, p. 465. hervor, wo Polygnot das Gewand der durch die vereinte Vortrefflichkeit aller Künstler darzustellenden Panthea malen soll: „es sey von den zartesten Stoffen, liege an den Theilen, wo sich's gehört, knapp an (*qu'il dessine bien*) und sey übrigens faltenreich und gleichsam wie von Westwinden aufgebläht" ἐσθῆτα — ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεςάλθαι μὲν ὅσα χρὴ, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά. Was die lebendige Färbung der Gewänder anlangt, so sagt dieſs Plinius durch seine *vestes lucidas* sehr deutlich, und ebendahin gehören die *mitrae versi-*

colores. Man muſs darunter nicht bloſs die phrygischen Mützen und Hauben verstehn, die allerdings da, wo die Troianerinnen zu malen waren, ganz an ihrer Stelle seyn muſsten (man denke dabei nur an Iuvenals „lupam barbaram mitra picta“ III, 66.), sondern überhaupt die farbigen Netzhauben und Binden, womit man die Haare und den Kopf umwand und wovon uns die weibliche Hauptbedeckung mehrerer Figuren auf der aldobrandinischen Hochzeit die deutlichste Vorstellung geben kann. S. *Die Aldobrandinische Hochzeit* S. 79. 152. ff. Man vergesse nur nicht, daſs μίτραι eigentlich nur so viel bedeuten, als ein breiteres Band, eine Binde, fascia. S. Visconti zum *Pio-Clementino* T. V, p. 19.

Wir wissen aus einer andern Stelle beim Plinius XXXIV, 13. s. 56. daſs Polygnot und sein Zeitgenosse Micon sich zuerst des lichten Ockers, wie er in den Silbergruben von Attica gefunden wurde, (S. die Hauptstelle beim Vitruv VI, 7. 1. wobei Saumaise *Exercitt. Plin.* p. 1157. wegen einer Stelle im Theophrast p. 126. *Hill.* den Vitruv sehr unbillig eines Irthums beschuldigt,) oder des Berggelbes, *terra gialla*, zum Malen bedient habe. „Sile pingere instituere Polygnotus et Micon, Attico dumtaxat.“ Ohnstreitig bediente sich Polygnot dieses Berggelbs häufig zu den Gewändern der Frauen und zu ihrem Kopfputz. Auch die neuern Maler kennen den Farbenreiz des Gelbes in den Gewändern der Frauen. Es war von je her eine festliche und fröliche Farbe, und die athenischen Frauen scheinen die gelbe Farbe vorzüglich bei ihren Kleidern geliebt zu haben, weswegen eines ihrer beliebten Kleidungsstücke crocata hieſs und

Apollonius von Tyana den Athenerinnen als ein Zeichen der Verweichlichung die Safranfärberei, κροκοβαφία, verwirft in V. A. T. IV, 7. p. 178. Vergl. *Aldobrandinische Hochzeit* S. 129. So bedürfte es nicht einmal der übrigens sehr scharfsinnigen Mutmaaſsung von Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* II, 76. daſs Polygnot durch die Vermischung dieser Farbe mit Roth und Weiſs die genauere Nachahmung der Wahrheit in Darstellung der nackten Theile, besonders bei Weibern, habe erzwecken wollen. Denn immer bleibt es noch unentschieden, wie weit damals schon die Vermischung der Farben (was die Griechen mit dem Kunstausdruck φθορά nennen) getrieben worden sey. **

* Wo Aristoteles in seiner Poetik c. VI, 15. p. 18. *Herm.* sagt, daſs die neue Tragoedie ohne allen Charakterausdruck sey, ἀήθης, setzt er hinzu: οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς τὸν Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος· ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος. Damit müssen nun noch zwei andere Stellen des Aristoteles verglichen werden, die erste gleichfals aus der Poetik c. II, 2. p. 6. wo es heiſst: Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζε, d. h. Polygnotus idealisirte, Pauson malte Caricaturen (womit sich auch die Erklärung von Twining *Notes to Aristotle* p. 169. der dieſs von aretinischen Figuren und sogenannten σχήμασι verstanden haben will, indem er sich auf Aristoteles Polit. VII, 17. und Eurip. Hippolyt. 1004. beruft, ganz wohl verträgt), Dionysius portraitirte. Die andere Stelle ist in den Politicis des Aristoteles VIII, 5.: δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλα τὰ Πολυγνώτου, κἂν εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἐςιν ἠθικός. Was heiſst nun aber ἦθος in allen diesen Stellen? Man denke nur an das, was Aristoteles in der Tragoedie χρηςὸν ἦθος nennt, mit Lessing's Erklärung in der *Hamburgischen Dramaturgie* Th. II, S. 241. ff. und

Hermann's Anmerkungen zu Aristoteles Poetik p. 149. f. vergl. mit p. 86. wo ἤθη sehr richtig durch affectiones animi erläutert werden. So sagen die alten Scholien zu Horaz und Terenz sehr oft, es sey etwas ἐν ἤθει gesprochen, d. h. es sey nach dem Charakter und nach der persönlichen Laune, Stimmung, Neigung und Abneigung der redenden Person zu erklären und anzunehmen.

** Sehr passend erinnert sich Grund *Malerei der Griechen* Kap. XXV. p. 501. daran, dafs man, so lange man den Gebrauch der Ockererde noch nicht kannte, sich zum Gelben wahrscheinlich eines Pigments aus dem Safte einer Pflanze bediente, wie aus der Wandmalerei des Panaenus hervorgeht, der nach Plinius bei einem Maueranwurf eines Tempels der Minerva zu Elis, der gelb angefärbt werden sollte (was Vitruvius VI, 7. *politionem* nennt), Milch und Safran gemischt habe. Nur darin irrt er, wenn er glaubt, dafs das Ockergelb, da es Körper hat, was dem Safran fehlt, sich besser zur Wachsmalerei geschickt habe.

Polygnotus führt in der griechischen Kunstgeschichte den Namen des Thasiers (ὁ Θάσιος, daher die Glosse des Hesychius T. I. c. 1682, 13., wo nur, wie aus des Photius Lexicon abzunehmen ist, das Wort Πολύγνωτος fehlt; denn es war damals eben so gewöhnlich, die berühmten Künstler blofs von ihrem Vaterlande zu benennen, wie in der neuern Kunstgeschichte Perugino, Correggio, Cranach u. s. w.). Denn er war auf dieser Insel geboren, die früh schon von den Phöniziern colonisirt, die ergiebigsten Silberbergwerke hatte (Herodot. VI, 47.) und die Vortrefflichkeit ihres Weins durch Münzen beurkundete, auf welchen wir noch die schönsten Bacchusköpfe des ältern bärtigen Bacchus erblicken, S. Meyer zu Winckelmann's *Werken* Th. IV, *Tafel* III, C. Dort hatte sich, so wie auf den übri-

gen Inseln Samos, Cos, Rhodus u. s. w., von der alten ionischen Malerschule ein Abstämmling, Aglaophon * niedergelassen, der seine Kunst wieder auf seine Söhne fortpflanzte und nach damaliger Sitte eine Malerfamilie bildete. Der andere Bruder hieſs Aristophon. Wir lernen dieſs aus dem Epigramm des Simonides zu Polygnots Gemälde in Delphi bei Pausanias X, 27. p. 247. Γράψε Πολύγνωτος Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος Υἱὸς — und aus Platonis Gorgias c. 4. p. 8. *Heind.* wo von der Malerei die Rede ist, τέχνη, ἧςπερ Ἀριςοφῶν ὁ Ἀγλαοφῶντος ἢ ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ (hierzu, nicht zum Wort Aristophon gehört das Scholion p. 101. *ed. Ruhnk.* οὗτος Πολύγνωτος ἐκαλεῖτο, οὗ ἐν Δελφοῖς ἡ θαυμαςὴ γραφή) ἔμπειρος ἦν. Vergl. im Ion p. 532. E. oder T. IV, p. 184. *Bip.* und die Lexicographen. Deutlich sagt auch dasselbe Dio Chrysost. Orat. LV. p. 558. B. Πολύγνωτος ὁ ζωγράφος καὶ ὁ ἀδελφὸς ἄμφω (μαθηταί) τοῦ πατρὸς Ἀγλαοφῶντος. S. Suidas und Harpocration. Wo also der Vater schon selbst ein für die damalige Zeit fertiger Meister war, bedurfte es nicht erst einer Wahl des Sohnes, welche Beschäftigung er ergreifen wollte, wie diese Wahl aus eigener Phantasie de Pauw in seinen *Recherches sur les Grecs* T. II. p. 68. sehr pathetisch erzählt hat. Das Zeitalter des Polygnot wird nach den Worten des Plinius „ante nonagesimam Olympiadem“ überal kurz vor 420. v. Chr. G. fixirt. So auch in Heyne's „Artium inter Graecos tempora“ in den *Opuscc. Acad.* V, 375. Allein bei genauerer Erwägung aller Umstände muſs man ihn wenigstens 50 Iahre vor der 90. Olympiade ansetzen. **

* Nichts ist schwankender, als die Zeitbestimmung der griechischen Maler. Eine Quelle groſser chronologi-

scher Verwirrungen ist wohl die Namensgleichheit, die zwischen dem Grofsvater und Enkel gewöhnlich statt fand. So ist schwerlich zu glauben, dafs alles, was vom Maler Aglaophon erzählt wird, auf den alten Meister aus Thasos sich beziehen könne. Es müssen wenigstens zwei des Namens gelebt haben, wovon der jüngere höchstwahrscheinlich ein Enkel des ältern war. Von dem jüngern spricht ohnstreitig Cicero Orat. III, 7. wo er zwischen Zeuxis und Apelles steht, und Quintilian XII, 10, 3. Vorzüglich ist der Umstand merkwürdig, dafs nach einem Fragment des Satyrus beim Athenaeus XII, 9. p. 534. D. p. 485. *Schweigh.* Alcibiades bei seiner Rückkehr als Hieronike nach Athen zwei allegorische Gemälde des Aglaophon als Weihgeschenke aufhing, das eine, worauf ihn die Olympias und Pythias (als zwei personifizirte Frauen) kränzten, das andere, wo Alcibiades der sitzenden Nemea in dem Schoofse lag. Nun siegte Alcibiades im Wagenwettrennen zu Olympia gewifs nur kurz vor der 91. Olympiade (S. Corsini *Dissertt. Agonistic.* p. 162.) und es ist unglaublich, dafs sich Alcibiades da von dem alten Thasier Aglaophon, wenn jener auch wirklich ein Macrobier gewesen wäre, sich würde haben malen lassen. Darum nennt auch Plutarch in Alcib. c. 16. T. II, p. 21. *Hutt.* den Maler, der den Alcibiades auf den Knieen der Nemea malte, nicht Aglaophon, sondern Aristophon. Der Sohn hat hier ohnstreitig weit mehr Wahrscheinlichkeit für sich, als der Vater. Zweifelhafter dürfte es seyn, ob nicht vom ältern Aglaophon die Rede sey, wenn die Scholien zu Aristophanes Au. 573. versichern, Aglaophon habe die Göttin Minerva Nike auf der Burg zuerst geflügelt gemalt. Er wird da von den Scholiasten ausdrücklich der Thasier genannt. Allein was hindert uns, anzunehmen, dafs auch der jüngere Aglaophon in Thasos geboren gewesen sey? Vergl. über diese geflügelte Nike Vofs *Mythol. Briefe* II, 4. p. 32. So war wohl auch der Aglaophon, dessen gemalter Stute (wahrscheinlich auf dem Weihgemälde des Alcibiades) die Pferde zuwieherten (Aelian. im Epilog zur Thiergeschichte p. 972. *Gron.*), nur der jüngere von beiden. Heyne in *Artium tempora* p.

380. kennt nur einen einzigen dieses Namens, den Vater des Polygnot.

** Würde die Blüthe des Polygnot erst kurz vor der 90ten Olympiade gesetzt, so wäre er ein völliger Zeitgenosse des Phidias und Polyclet gewesen, wo doch bei allem Vorsprunge, den man der Plastik vor der Malerei zugestehen möchte, die alterthümliche Rohheit desselben etwas stark mit der Vollendung in den Werken jener beiden Bildner contrastiren würde. Dadurch sah sich Meyer in der *Einleitung* zum IIIten Bande der *Ien. Lit. Zeit.* von 1805. p. III. bewogen, die Gemälde des Polygnot um 50 Jahre höher hinauf zu rücken. Die meisten, urtheilt er, möchten wohl um 50 Jahre früher verfertigt seyn. Sinnreich wird zur Unterstützung dieser Hypothese das Alter der Schwester des Cimon, der schönen Elpinike geltend gemacht, die Polygnot als Laodike in der Poecile malte. Da müſste sie schon ein sehr altes Mütterchen gewesen seyn, wenn man die gewöhnliche Zeitangabe, wo Polygnot geblühet haben soll, befolgt. Man denke an das γραῦς εἶ des Pericles Plut. in Cim. p. 487. E. Zwar wird in einem *Nachtrag* bemerkt, daſs der Künstler auch aus Erinnerung oder nach Portraits gemalt haben könne, allein dann würde dem Volke wenigstens die Aehnlichkeit nicht mehr gegenwärtig und also auch nicht auffallend gewesen seyn.

Von den Lebensumständen des Polygnot wissen wir nur wenig. Er verewigte sich vorzüglich in Athen durch seine Gemälde in der Poecile, in den Propyläen, im Dioscurentempel, und im Opisthodomus des Tempels der Minerva Polias (ἐν τῷ θησαυρῷ, sagt Suidas s. v. Πολύγνωτος; nun ist aber diese Schatzkammer laut dem Zeugnisse der Scholien zu Aristoph. Plutus 1194. p. 468. *Hemsterhuys.* im Tempel der Polias, nicht, wie Stuart *Antiquitie of Athens* T. I. chap. I. p. 5. meint, am Parthenon gewesen; Gemälde im Opisthodomus, wo so viele Donaria und Merkwürdigkeiten sich

fanden, dürfen uns nicht befremden; man denke an die Gemälde des Euanthes im Opisthodomus des Tempels des Iupiter Casius bei Achilles Tatius III, 6. p. 250. *Bod.*) und wahrscheinlich noch in mehrern öffentlichen Gebäuden. Er that diefs unentgeldlich, g r a t u i t o, wie Plinius sagt XXXV, s. 35. Darum gaben ihm die Athenaeer das Bürgerrecht, wie Suidas s. v. Πολύγν. bemerkt, und Theophrast, der ihm sogar die Erfindung aller Malerei zuerst zuschrieb, nennt ihn den Athenienser, beim Plinius VII, 56. Da Cimon der erste war, der Athen aus den eroberten Schätzen schmückte, die Poecile erbauete u. s. w.: so wurde Polygnot dem Cimon, was später Phidias dem Pericles war, Hausfreund und Rathgeber bei seinen Verschönerungsideen. S. Plutarch. in Cim. c. 4. T. III. p. 249. *Hutt.* und die *Andeutungen* S. 65. Später erst malte er für die Cnidier die berühmten zwei Bilder in der Lesche zu Delphi. Pausan. X, 25. ff. Mit Recht bemerkt W i n c k e l m a n n *Geschichte der Kunst* T. IV, p. 25. *Werke*, dafs, was Polygnot in Athen ohne Entgelt gethan, er auch zu Delphi nicht um Lohn gethan haben werde. Darum sagt Plinius XXXV, s. 35. „Maior Polygnoto auctoritas. Siquidem Amphictyones, *quod est publicum Graecorum concilium*, (diefs mag wohl eine Glosse seyn, wie schon das e s t vermuthen läfst) hospitia ei gratuita decreuere.“ Diefs mufs so verstanden werden, dafs durch einen Schlufs der Amphictyonen ihm die Auszeichnung zuerkannt wurde, dafs er in allen Städten Griechenlands, wohin er käme, auf Unkosten der Stadt beherbergt und bewirthet werde. Dieselbe Ehre widerfuhr dem Grammatiker Apollodorus, wie Plinius anderwärts erzählt. „Apol-

lodoro Amphictyones Graeciae honorem habuere. Vergl. Van Dale *Diss. ad marmora antiqua* VI. p. 448. *

* Das Privilegium, was die Amphictyonen hier ertheilten, und was an die Stelle in den Verrinen des Cicero IV, 65. (mit Graeve's Anmerk.) erinnert, gehört in das grofse Kapitel der Προξενία bei den Griechen, das nach dem, was Valkenaer zu Ammonius III, 10. p. 201. und Paciaudi in den *Monumentis Peloponnesiacis* T. II. p. 132. ff. darüber gesagt haben, doch noch nicht erschöpft ist, Iede griechische Stadt hatte in Delphi ihre beständigen Residenten oder Agenten, die Πρόξενοι hiefsen. S. Sainte Croix *sur l'état et le sort des colonies des anciens peuples* p. 90. Dagegen hatten die Delphier oder die Amphictyonen, welches hier als gleichbedeutend angenommen werden mufs, auch wieder in jeder Stadt ihre Proxenen, wie aus einer Inschrift bei Muratori DLXXXIX hervorgeht. Diefs letztere macht es nun begreiflich, wie die Amphictyonen Iemandem hospitia gratuita in allen griechischen Städten dekretiren konnten, so gut wie sie in Delphi häufig die προμάντειαν, προεδρίαν, ἀτέλειαν und προδικίαν denen, die sich um ihren Tempel durch Geschenke oder andere Aufopferungen verdient machten, zuerkannten. S. St. Croix *des anciens gouvernemens féderatifs* p. 227. f. Die neuern Compilatoren der alten Kunstgeschichte haben aus Unkunde hier die sonderbarsten Einfälle gehabt. So hat Felibien in seinen *Vies des Peintres* p. 340. den sonderbaren Zusatz, Polygnot habe durch diefs Decret überal freies Logis gehabt, ohne dafs er verpflichtet gewesen, die Einwohner jener Städte wieder bei sich frei zu bewirthen. Requenno in seinem *Saggio sul restabilmento dell' antica arte* T. I. p. 39. glaubt gar, dafs diefs die Amphictyonen wegen des Gemäldes gethan hätten, welches Polygnot den Athenaeern in der Poecile malte, ohne sich bezahlen zu lassen!

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen dürfte es wohl zweckmäfsig seyn, die Nachrichten, die

uns Pausanias in seiner Periegese Griechenlands über einige seiner Gemälde aufbewahrt hat, noch etwas genauer ins Auge zu fassen, und damit am Ende noch einige algemeine Notizen und Vergleichungen zu verbinden. Wir fangen hier billig mit dem an, was er in Athen malte, weil von hier aus sein Ruhm sich erst über ganz Griechenland verbreitete. De Pauw erzählt, Cimon habe ihn auf seinen Unternehmungen zur See gegen die Perser, während er zwischen den griechischen Inseln kreuzte, zuerst in Thasos kennen gelernt und von da mit nach Athen genommen. Als Mutmaafsung mag sich diefs recht wohl hören lassen. Man denke nur an die Eroberung von Thasos durch Cimon Plut. in Cim. p. 487. C. D. oder c. 14. T. III. p. 266. *Hutt.* Allein zu einer so *bestimmten* Erzählung fehlt durchaus aller Beweis.

A) Polygnot's Gemälde in Athen.

I) In der **Poecile**. Es ist nöthig, hier eine kleine Betrachtung über den Zweck des Platzes, wo die Poecile stand, und über die Poecile einzuschalten. —

Cimon verschönte nach den bereichernden Siegen über die Perser im 3. Iahr der 77. Olympiade, 470. v. Chr. zuerst Athen und gab dadurch auch zuerst das Mittel an, durch welches Pericles in der Folge das Volk bildete und zügelte. Das erste, was Cimon thun konnte, war Ausschmückung und architektonische Anordnung des grofsen Platzes auf dem sogenannten innern Ceramicus, wo sich die 20,000 Athenaeer täglich in öffentlichen und eigenthümlichen Geschäften zwischen der 3ten und 6ten Tagesstunde (πληθούσης ἀγορᾶς, **Duker** zu Thucyd. VIII, 92. **Wesseling** zu Diodor T. I. p. 579.) versammelten, nach der bekannten Stelle beim Demosthenes adu. Aristog. I. p. 285, 24. *Reisk.* εἰσὶν ὁμοῦ δισμύριοι οἱ πάντες Ἀθηναῖοι· τούτων ἕκαςος ἕν γέ τι πράττων κατὰ τὴν ἀγορὰν περιέρχεται. Hier war das öffentliche Leben der Athenaeer. Hier sahen und fanden sie sich fast täglich vor Gericht und in Verhandlungen aller Art. Hier fand ihre Procefslust, ihr Witzspiel, ihre anmuthige Zungenfertigkeit (ςωμυλία), ihre endlose Neuigkeitskrämerei in jedem

Augenblicke neue Nahrung. Es war also ein des grofsen Cimon's, des Musters aller Optimaten im edelsten Sinne, volkommen würdiger Gedanke, dem hier täglich versammelten athenischen Volke ein einladenderes Obdach gegen den Sonnenstich und allerlei Unwetter zu geben, und diefs durch patriotische Denkmäler belehrend und ermunternd zu machen. Sein Nebenbuhler Pericles stieg dann vom so geschmückten Markte, wo ihm Cimon wenig zu erbauen und zu verschönen übrig gelassen hatte, auf die Acropole und erbaute den Parthenon und die Propyläen.

Cimon war es, welcher nicht nur den Marktplatz mit Platanen umpflanzte und die Akademie aus einem dürren Anger in einen schattigen und frischbewässerten Park oder Lusthain umschuf, sondern auch eine zwar schon vorhandene, nach ihrem Erbauer die Peisianacteische (Πεισιανάκτειος, die einzig richtige Lesart) genannte Gallerie erweiterte und durch seinen Hausfreund Polygnotus mit Gemälden schmückte. An beiden Orten in den Lustgängen der Academie und in den Schattengängen des Porticus am Markte konnten die Bürger Athens lustwandelnd auf die liberalste Weise sich unterhalten. Sie meint Plutarch, wenn er zum Ruhme Cimon's berichtet, er habe zuerst die Stadt mit den humanen und eleganten Unterhaltungsplätzen, die kurz darauf den Einwohnern so unaussprechlich theuer wurden, verannehmlicht, πρῶτος ταῖς λεγομέναις ἐλευθερίοις καὶ γλαφυραῖς διατριβαῖς, αἳ μικρὸν ὕστερον ὑπερφυῶς ἠγαπήθησαν, ἐκαλλώπισε τὸ ἄστυ, p. 487. C. oder c 13. p. 266. *Hutt.*

Das öffentliche Leben (*in luce, in propatulo*) der Alten brachte eine eigene Art von Gebäu-

den hervor, von welchen freilich Hirt in seiner *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* seinem Plane gemäfs nicht sprechen konnte, die aber schon Stieglitz in seiner *Archäologie der Baukunst* III, 11. ff. gehörig abgehandelt hat, die Marktplätze. Nachdem sie aus der alten ringförmigen Gestalt in Quadrate übergegangen waren, fing man auch an, sie an allen vier Seiten mit bedeckten Säulenstellungen zu umgeben, die der Grieche ςοάς nannte (locus, vbi statur, von ςάω, sto, erklärt es H. Stephanus in Append. col. 73.; aber besser von den Säulenstellungen selbst. S. Schneider im *Wörterb.*). Auf der einen Seite nach ausen waren sie völlig zu und nur da geöffnet, wo Durchgänge und Gassen durchgebrochen waren. Auf der andern, nach innen oder dem umschlossenen Platze zugekehrt, offen und nur durch Säulen unterbrochen, deren Weite, nach der Hauptstelle bei Vitruv V, 1. bei den griechischen Plätzen enger war, als bei den römischen. Kurz sie waren im Grofsen, was jeder μέσαυλος in jedem Privathause, wornach diese öffentlichen umbauten Plätze ohnstreitig auch gebildet wurden. Die Seite also, welche durch eine Wand verschlossen war, bot eine bedeutende Fläche der Länge nach dar, auf welcher nach und nach eine ganze Bildergallerie angeheftet werden konnte. Der grofse Marktplatz im innern Ceramicus zu Athen hatte ohnstreitig mehr als eine Gallerie mit herumlaufenden Säulen und dann auch wohl mit Gemälde-wänden. Barthélemy nimmt in seinen Forschungen über den topographischen Plan Athens im *Voyage du jeune Anacharsis* ch. XII. T. II. *Note sur le plan d'Athènes* (vergl. im Atlas pl. 8.) p. 376. noch einen Porticus, eine Gallerie der Her-

men an, welche er der Peisianacteischen oder der Poecile gegenüber stellt und die wohl mit der Halle, worin das Mehl verkauft wurde (ϛοὰ ἀλφιτόπωλις, Aristoph. Eccles. 682.) einerlei gewesen seyn mag (S. Meurs. *Ath. Att.* I, 4. p. 16.) Hier zeigte man ein Gemälde von Zeuxis, die Helena, wie Eustathius versichert zur Ilias Λ. p. 868. 11. Aber die berühmteste war und blieb die von Cimon restaurirte Peisianacteische, die daher vorzugsweise ἡ ἐν ἀγορᾶ ϛοὰ heiſst bei Lucian. Iou. Tragoed. c. 32. T. II. p. 673. Sie erhielt von dem berühmten Gemälde, womit Polygnot zuerst sie ausschmückte, ihres Farbenreizes wegen den Namen die vielfarbige, Ποικίλη, *Poecile.*

* Um sich eine Vorstellung von einem alten Marktplatz mit allen Seitenhallen, Gallerieen, Bildsäulen u. s. w. zu machen, darf man nur einen Blick auf die Restauration des Marktes des alten Gabii werfen in Visconti's *Monumenti Gabini della Villa Pinciana*, die erste Tafel: *il prospetto del foro Gabino.* Dieser Theil der alten Baukunde verträgt noch manche Aufklärung, bei welcher die Hauptstelle beim Vitruv V, 1. allerdings zum Grunde gelegt werden müſste. — Auch über die in Athen befindlichen Gallerieen ist noch mancher Zweifel zu lösen. Mit Recht bemerkte schon Barthélemy, daſs sich zu Pausanias Zeiten, dem wir allein hier folgen können, das ganze Lokal sehr geändert haben muſste. Groſse Schwierigkeiten macht die doppelte Königs-gallerie, βασίλειος ϛοὰ, wovon die eine dem Iupiter Eleutherius, die andere dem Iupiter dem König Βασιλεύς gewidmet war. Ihre wahre Lage hat Barthélemy genau zu bestimmen gesucht T. II. p. 376. Am gelehrtesten handelt davon Schneider in dem Commentar zum Vitruv T. II. p. 311—13. Vergl. Fischer zu Plato's Euthyphron c. 1. In den Gallerieen des Iupiter Eleutherius hatte in spätern Zeiten der als Maler und Bildner gleich berühmte Euphranor an zwei Wän-

den (?) die 12 Götter, Theseus und die Democratie und das Reitergefechte in der Schlacht bei Mantinea gemalt. S. Pausan. I, 3. p. 12. 13. Wer sieht hier nicht den Wettkampf der spätern, hochvollendeten Kunst mit den alten Meistern in der Poecile?

Unter den vier Gegenständen, welche Pausanias I, 15. als in der Poecile gemalt aufführt, 1) das Gefecht der Athenaeer mit den Spartanern bei Oenoe im Argivischen Gebiete (vergl. Pausan. X, 10. p. 176.) welches von vorn anfing, 2) die Amazonenschlacht, 3) die Griechen, welche Troja erobert haben und 4) der Kampf bei Marathon, scheint der *dritte*, die Griechen in Troja, zuerst gemalt worden zu seyn, und dieser allein war auch hier ein Werk des Polygnotus. Micon und Panaenus malten *später* die Amazonenschlacht und den Sieg bei Marathon. Wer das Gefecht bei Oenoe gemalt, wird nirgends erwähnt. Später scheint noch manches andere Gemälde hier seinen Platz gefunden zu haben, wenn man gleich nicht recht begreift, wo der Platz dazu hergekommen seyn soll.

* Es wäre wohl zu wünschen, daſs so wie einst Adrian in seinen prächtigen Gartenanlagen zu Tivoli auch eine Poecile (vermutlich eine genaue Nachbildung der *bunten* Gallerie zu Athen) errichtete, Spartian. im Adrian. c. 26.: so auch irgend eine Akademie einmal die mutmaaſsliche Restauration der athenischen Poecile zu einer Preisaufgabe machte. Die Collektaneen des Meursius *Athen. Attic.* I, 5. p. 20—35. geben manchen Wink für den, der ihn zu benutzen weis. Daſs es noch mehrere Malereien darin gab, als die vier Haupt-gemälde, die Pausanias erwähnt, beweist man aus den Scholien zu Aristophanes Plutus 385. wo erzählt wird, Pamphilus, ein athenischer Maler, habe die bittenden Heracliden in der Poecile gemalt, und aus dem alten Verfasser des Lebens des Sophocles p. X. *edit. Brunk.*, wo aus

der Chronik des Ister erzählt wird, Sophocles sei in der Rolle des blinden Citherspielers Thamyris in der Poecile gemalt zu sehn gewesen. Allein gegen beides läſst sich mancherlei Zweifel vorbringen. Die Herakliden des Pamphilus können auch eine Tragoedie gewesen seyn, wie ein anderer Scholiast zu jener Stelle des Aristophanes behauptet. Doch auf ein Gemälde zielt Aristophanes ohnstreitig, wie Bergler zu dieser Stelle richtig bemerkt. Nur kann es weder der berühmte Lehrer des Apelles gewesen seyn; denn dieser war ja aus Amphipolis in Macedonien und um 80 Jahre älter, als der Plutus des Aristophanes. Dann ist es auch eine bloſse Scholiastensage, daſs dieſs Bild in der Poecile zu sehn gewesen. Die Stelle des Aristophanes selbst hat kein Wort davon. Auch die Sage vom gemalten Sophocles in der Poecile unterliegt noch mancher Schwierigkeit. Lessing hat im Fragment seiner Biographie des Sophocles in den *Werken* Th. XIV. S. 366. f. nur so viel bewiesen, daſs Polygnot ihn dort nicht gemalt haben könne. Allein er hätte seine Zweifel noch viel weiter erstrecken sollen. — Die Schilder der bei Sphakteria gefangenen Spartaner, die in dieser Gallerie als Siegeszeichen aufgehangen und durch einen Pechguſs vor zerstörenden Insekten gesichert waren, sah Pausanias selbst noch in dieser Gallerie. Allein er hätte, da er so gern auf historische Erläuterungen sich einläſst, den Umstand nicht unerwähnt lassen sollen, daſs während des Terrorismus der 30 Tyrannen in der 94. Olymp. 1500 Bürger hier niedergemetzelt worden waren (die Zahl wird verschieden angegeben, doch ist das Zeugniſs des Isocrates im Areopagit. c. 25. p. 240. *Schm.* volgiltig), weswegen Zeno in der Folge diese Galerie zu seinen Belehrungen wählte, gleichsam zur Entsühnung. Diog. Laert. VII, 5. Daher die Stoiker. Ohnstreitig war es Nachahmung dieser athenischen Poecile, daſs später auch in Olympia in der Altis eine Poecile mit Gemälden ausgeschmückt wurde. Es war eine Ἑπτάφωνος ςοὰ, wie sie ausdrücklich von Lucian de Mort. Peregrin. c. 40. p. 361. benannt wird, d. h. eine Schall-gallerie worin der Schall siebenmal wiederhallte. S. Pausanias V, 21. p. 96. So gab es eine

λέσχην ποικίλην in Sparta Pausanias III. 15. p. 396. So waren die ςοαί Σωςράτου, deren Lucian Amorr. c. 11. T. III. p. 408. gedenkt, wahrscheinlich auch ποικίλαι, κατάγραφοι, mit Malereien geziert. Ia es geht aus mehrern Stellen beim Pausanias hervor, dafs mehrere griechische Städte, wie Sparta, Megalopolis u. s. w. mit dem athenischen Marktplatz in Wettstreit traten und also auch wohl in den Hallen Schildereien aufhingen, kurz in kleinem alles nachahmten. S. die Beispiele in Stieglitz *Archäologie der Baukunst* III, 12. ff.

Wenn man von diesen Schildereien an den Wänden der öffentlichen Säulenhallen hört, so mufs man dabei ja nicht an die bekannte Wandmalerei *à tempera* auf einen Kalchanwurf (tectorium) denken, wie sie uns Hirt in der *Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* XX. S. 235. beschreibt. Vergl. Aldobrandinische Hochzeit S. 7. Wenn man auch annehmen wollte, worüber später gesprochen werden soll, dafs sie enkaustisch gemalt gewesen, so würde doch kein Gemälde auf Anwurf von Marmorstaub (*marmoratum*) oder auf irgend eine Weise, die wir *al fresco* nennen, eine so lange Dauer gehabt haben, als diese Polygnotischen Malereien, allen Berichten zufolge, wirklich hatten. Nein, sie waren gewifs auf Breter von Lerchenholz oder irgend einem andern festen Holze gemalt, also wahre *tabulae*. Ieden Zweifel darüber beseitigt eine Stelle in einem Briefe des Bischofs Synesius, der bekanntlich in der ersten Hälfte des Vten Iahrhunderts nach Christo lebte, wo er, vermutlich um seiner Lehrerin Hypatia in Alexandrien und deren Schule eine Huldigung zu beweisen, sehr verächtlich von Athen, das nur noch die Haut des Thiers sey, spricht. Wo ist, fragt er, die Akademie, das Lyceum, die Stoa des Chrysippus?

Ich vermisse ποικίλην ςοάν νῦν οὐκετ᾽ οὖσαν ποικίλην. Nun führt er den Umstand an, daſs ein Statthalter die Breter weggenommen habe, ὁ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκάθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος. Ietzt, schlieſst sich der ganze Brief, könne man in Athen höchstens noch einige Krüge Honig haben. ep. 135. p. 272. B. *Petav.* Vergl. Cellier *Histoire générale des auteurs sacr.* T. X. p. 497. So viel ist also deutlich, daſs erst in spätern Zeiten der Byzantiner jene Tafeln mit Polygnot's Gemälden weggenommen wurden. Wenn aber Casaubonus zu Persius III, 53. p. 120. a. schlieſst, daſs diese Gemälde bis zu den Zeiten des Arcadius und Honorius, in welchen Synesius schrieb, sich erhalten hätten, und daraus Caylus in seiner Abhandlung *Histoire de l'Académie des Inscriptions* T. XXVII. p. 38. berechnet, daſs diese Malereien 800 Iahre lang dauerten, so übersahen beide den Umstand, daſs Synesius durchaus keine Zeitbestimmung angiebt, und daſs also die Sache auch weit früher geschehen seyn konnte. Uebrigens scheint es allerdings auf einen Kunstraub bei diesem Wegnehmen abgesehn gewesen zu seyn, dergleichen, seit Constantinopel der Mittelpunkt des orientalischen Kaiserthums wurde, so viele tausende zur Bereicherung dieser Stadt an allen Orten des römischen Reichs verübt wurden, worüber wir Heynen's sehr interessante und lehrreiche 2 Vorlesungen: *Priscae artis Opera Constantinopoli extantia* Tom. IX. *Commentat. Gotting.* besitzen. Wir wissen aus des Gyllius Werke „de topographia Constantinopoleos et de eius antiquitatibus (im VIten Theil des Gronovschen Thesaurus) II, 22. daſs es in Constantinopel 52 Säulengänge und Gal-

lerieen gab, zu deren Ausschmückung die ganze römische Welt geplündert werden mufste. Einiges Licht über das letzte Schicksal dieser Gemälde gäbe vielleicht der Brief des Theodosius Zygomalas über die Gefahren der Stadt Constantinopel, woraus Meursius *Ath. Att.* I, 5. p. 22. ein merkwürdiges Excerpt anführt. Der Haupt-punkt bleibt aber der gleich Anfangs berührte: alle diese Malereien waren auf Holz, waren wirkliche tabulae.

* Und solche auf Holz gemalte Bilder mufs man überal annehmen, wo von der Wandmalerei in Tempeln und Vorhallen die Rede ist, keineswegs aber Verzierungen auf die Mauer aufgetragen, wie sie sich in den Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum in den Bädern des Titus und andern Grotten noch bis auf unsere Zeit erhalten haben. Eine sehr deutliche Stelle, die diefs beweist, finden wir in der sogenannten Gallerie des Verres, das heifst, in dem von Cicero gegebenen Verzeichnisse der vom Verres geraubten Kunstschätze, wo von dem Bataillestück die Rede ist, welches Verres aus dem Tempel der Minerva zu Athen zugleich mit 27 Porträts alter sicilischer Könige entführte. Es war ein Reitergefecht des Agathocles. „Pugna erat, so erzählt Cicero Verr. IV, 55., equestris Agathoclis regis, in tabulis picta praeclare; his autem tabulis interiores templi parietes (also in der eigentlichen Cella, nicht im Pronaos,) vestiebantur. — Viginti et septem praeterea tabulas pulcherrime pictas ex eadem aede sustulit, in quibus erant imagines (Porträts in halben oder ganzen Figuren?) Siciliae regum et tyrannorum, quae non solum pictorum artificio delectabant, sed etiam commemoratione hominum (die aeditui, ἐξηγηταὶ, wufsten viel zu erzählen) et cognitione formarum." Vergl. Fraguier *Galérie de Verres* in den *Mémoires de l'Acad. des Inscriptt.* T. VI. p. 574. Cicero sagt: picta in *tabulis*. Diefs ist nicht blofs darum bemerkenswerth, weil wir daraus den Stoff, worauf gemalt war, erkennen, sondern auch, weil wir sehen,

dafs es eine ganze Reihe von Tafeln war, die zusammengeschoben nun den Cyclus der Vorstellung vollendeten. Das folgt aus der ganzen Art, wie dergleichen Vorstellungen damals von dem Künstler componirt wurden, von selbst. Die Tempelfriesen dienten dabei mit ihren Sculpturarbeiten zum Muster. Ein Bataillenstück nach unserer Gruppirung ist für die damalige Kunst ungedenkbar. Es waren immer nur einzelne Gruppen, Zweikämpfe, die der Länge nach einander aufgestellt, durch den Hauptinhalt zu einem Ganzen sich vereinigten. Gewifs hatte dieselbe Art von Tempelverzierung auch Virgil im Sinn I. Aeneid. 455. ff. wo Aeneas die Hauptacte des Troianischen Kriegs an den Tempelwänden gemalt betrachtet, und wo Heyne bemerkt: „aream parietis in plures areolas dispertitam fuisse, quae singulae singula argumenta capiebant." Nur mufs man *diese Felder* nicht auf der Wand selbst aufgemalt denken. Wir sind ja nach der Analogie volkommen zu dem Schlufs berechtigt, dafs überal, wo im Pausanias und andern Schriftstellern von Gemälden in den Tempel-cellen die Rede ist, wie z. B. im Tempel des Theseus (Θησείῳ), der Dioscuren (Ἀνακείῳ), zu Athen, im Pronaos der Minerva zu Tegea (Pausan. IX, 4.) u. s. w. (die Stellen hat Stieglitz schon fleifsig gesammelt *Archäologie der Baukunst* Th. II. S. 78—83.) überal nicht von der spätern Wandmalerei, die nur als Decoration gelten kann und damals für die Griechen zu schlecht gewesen wäre, weil es keine eigentliche Pinakothek machte, (man erinnere sich nur an die Hauptstelle beim Plinius, wo er über die damalige Wandmalerei sich so ereifert XXXV. s. 37. „*Tabulis* venerabilior apparet antiquitas. Non enim parietes excolebant — nec domos in vno loco mansuras, quae ex incendiis rapi non possent. — Nulla in Apellis *tectoriis* pictura erat. Nondum libebat parietes totos pingere." Vergl. Burman zu Petron's Satyricon c. 29, p. 109. und Hirt's Vorlesung *des différentes méthodes de peindre chez les Anciens* p. 10.); sondern von wirklichen Staffeleigemälden auf Holz gesprochen werde. Derselbe Fall war auch bei den Gemälden, die in Säulengängen gemalt waren. So spricht Plinius, wo er von

den Werken des Theodorus, eines jüngern Malers, redet, von einem trojanischen Kriege, der auf mehrern Tafeln in der Gallerie des Philippus zu Rom hing, „bellum Iliacum *pluribus tabulis*, quod est Romae in Philippi porticibus." Plin. XXXV, 11. s. 50, 40. Privatleute ahmten nun auch diese Ausschmückung der Wände in Tempeln und öffentlichen Gebäuden durch ähnliche Verzierungen in ihrer Wohnung nach, woraus *in der Folge* erst die Malerei auf den Anwurf der Wände (*in tectoriis*) sich entwickelte. Wahrscheinlich war Alcibiades, mit welchem für die Malerei in Athen ein neuer Glanz aufging, einer der ersten, die diefs versuchten. Lesen wir daher im Plutarch in Alcibiade c. 16. T. II. p. 21. *Hutt.* dafs Alcibiades den Agatharchus (den berühmten Scenenmaler des Aeschylus nach Vitruv, vergl. Twining *Notes to Aristotles, Treatise on Poetry*, p. 199. Schneider zu Vitruv T. III. p. 7.) in sein Haus einsperrte und nicht eher losliefs, als bis er es ausgemalt hatte, γράψαντα τὴν οἰκίαν ἀφεῖναι; so dürfen wir auch hier an keine blofse Wandmalerei denken, so sehr auch der eigentlich aus der Rede des Andocides gegen Alcibiades [Andocidis Orat. IV. p. 298. *ed. Hanov.* oder p. 119. 16. T. IV. *Oratt. Graec. Reiskii*, vergl. Sluyter *Lect. Andocideae* c. XI. p. 219.] vom Plutarch erborgte Ausdruck τὴν οἰκίαν γράφειν gerade diese Bedeutung zu begünstigen scheint, (auch versteht es Reiske so, wenn er von *colorare et inalbare domos* spricht); sondern wir müssen bedenken, dafs Agatharch als Skenograph doch auch nur auf Holz zu malen gewohnt war. Es mag aber freilich auch zu diesem Geschäfte viel ganz gewöhnliche Farbenpinsler schon damals gegeben haben, die blofs copirten und die Sache wohlfeil machten. Man denke nur an die Worte des Plato im Ion. p. 532. D. oder T. IV. p. 184. *Bip.* wo es heifst: γραφεῖς πολλοὶ καὶ εἰσί καὶ γεγόνασι ἀγαθοὶ καὶ φαῦλοι.

Was konnte Polygnot für den griechischen Nationalruhm in diese Poecile glänzenderes malen, als die erste Grofsthat der Panhellenen, das uralte Vor-

spiel der Schlachten bei Marathon, Salamin und Plataea, die Zerstörung Troia's, Ἰλίου πέρσιν? Darum wählte er's mehrmals zu seinem Sujet, früher jedoch in der Poecile, wie es scheint, als zu Delphi. Zum erstenmal hier in der Poecile scheint er's jedoch nicht durch so viele Momente durchgeführt zu haben, als später in der Lesche. Wenigstens deutet Pausanias fast nur einen Act dieses blutigen Trauerspiels an: Ἕλληνες ἡρηκότες Ἴλιον, καὶ οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι διὰ τὸ Αἴαντος ἐς Κάσσανδραν τόλμημα· καὶ αὐτὸν ἡ γραφὴ τὸν Αἴαντα ἔχει καὶ γυναῖκας τῶν αἰχμαλώτων ἄλλας τε καὶ Κάσσανδραν. Es war also die Szene, die unmittelbar nach dem Raube der Cassandra von der Statue der Pallas und der an ihr verübten Gewaltthat vorging, welche den Hauptgegenstand des Polygnotischen Gemäldes hier machte. Ohnstreitig folgte hierbei Polygnot, der nach Pausanias Angabe X, 31. des Arctinus, eines cyclischen Dichters, Zerstörung von Troia, Ἰλίου πέρσις, vor Augen hatte, auch bei diesem Sujet dem alten Dichter. Aus dem Proclus, so wie uns ihn Siebenkees aus einer Handschrift in der Markusbibliothek in Venedig mitgetheilt hat (in der *Göttinger Biblioth. der alten Lit. und Kunst* St. I. S. 28.) wissen wir, daſs Arctinus in jenem Gedichte besonders den Umstand erwähnt hatte, daſs die über den Frevel des Ajax, Oilei Sohn, entrüsteten Griechen Rath hielten, und den Aiax steinigen wollten, der sich aber durch eine schleunige Flucht auf den Altar der Göttin rettete. Das sind nun offenbar οἱ βασιλεῖς ἠθροισμένοι ἐπὶ τὸ τόλμημα. Vergl. *Raub der Cassandra auf einer alten Vase* S. 35. Um sich eine Vorstellung zu machen, wie eine solche Berathung der versammelten Könige ausgesehn haben möge, darf man nur die Szene

auf dem sogenannten Schild des Scipio, das einst in der Rhone gefunden wurde, vergleichen, wo dem Achilles die Briseis wiedergegeben wird. S. Millin's *Monumens inédits* T. I. *pl.* X. p. 83. ff. Aber auser dieser Szene war höchstwahrscheinlich auf einer folgenden Tafel noch ein Act abgebildet, nämlich das Schicksal der Cassandra *nach* jener Gewaltthat. Man sah, erzählt Pausanias, auch noch die gefangenen Frauen und unter diesen die Cassandra. Dieſs kann nicht zu einer und derselben Gruppe oder Handlung vereinigt gewesen seyn. Es muſs vielmehr ein Bild für sich ausgemacht haben, ob es sich gleich zu dem vorhergehenden wie Wirkung zur Ursache verhielt. Man muſs sich vorstellen, daſs diese gefangenen Frauen, nun schon durch's Loos vertheilt, wodurch Cassandra dem Agamemnon zu Theil geworden war, trauernd da saſsen. Zur Erläuterung dient die Vorstellung auf der sogenannten *tabula Iliaca* bei Fabretti n. 110. mit der Ueberschrift Ταλθύβιος καὶ Τρῳάδες, wo diese trojanischen Frauen sämmtlich in demüthigster Stellung am Grabmale des Hectors sitzen. Ia es ist nicht unwahrscheinlich, daſs wir da noch einen späten Nachklang aus diesen Polygnotischen Schöpfungen haben. Denn obgleich nichts gewisser zu seyn scheint, als was schon oft nach Barthélemy von Alterthumskennern bemerkt worden ist (S. Heeren in der *Bibliothek d. alt. Lit. u. Kunst* St. IV. S. 64. Millin im *Dictionnaire des beaux Arts* s. v. Iliaque T. II. p. 150.), daſs sowohl die tabula Iliaca, als einige andere ihr sehr ähnliche Reliefs in Stucco zu einem Versinnlichungsmittel des Iugendunterrichts gebraucht wurden, und als solches nur einen sehr geringen artistischen

Werth und Sinn haben konnten: so bleibt es doch immer nicht unwahrscheinlich, daſs selbst in diesen Bildwerken für römische Fiebelschützen noch ein Schattenriſs alter Kunst sich fortpflanzte. Dem sey aber auch, wie ihm wolle, gerade diese Frauenszene auf dem Polygnotischen Bilde zog am meisten die Beschauer an sich und gab daher auch dem ganzen Gemälde den Nahmen die Trojanerinnen, Τρῳάδες. Denn unter dieser Benennung wird es ausdrücklich vom Plutarch in Cimone c. 4. T. III. p. 249. *Hutt.* angeführt. Vielleicht erhielt sogar das noch vorhandene Trauerspiel des Euripides dieses Namens, die Trojanerinnen, dadurch für die Athenaeer noch ein gröſseres Interesse, daſs sie das Sujet täglich in der Poecile vor Augen hatten, wenn man auch nicht so weit in seiner Vermutung gehen will, daſs Euripides wirklich blos dadurch zur Wahl jenes Sujets für sein Trauerspiel bestimmt worden sey. (Der jüngere le Beau in seiner Abhandlung *sur les allusions qu'Euripide a eu en vue dans plusieurs de ses tragédies* in den *Mémoires de l'Acad. des Inscriptt.* T. XXXV. p. 443. ff. hat wenigstens diesen Gegenstand, wo Euripides auf gleichzeitige Gemälde Rücksicht nimmt, der doch öfter vorkommt, ganz übersehn.) Für die Athenaeer selbst hatte übrigens diese Frauenszene durch eine Anecdote aus der Zeit- und Lebensgeschichte Polygnots einen besondern Reiz. Unter den Töchtern des Priamus, die als Sclavinnen weggeführt wurden, malte Polygnot auch die schönste, die Laodike, εἶδος ἀρίστην, wie sie Homer bezeichnet Ilias III. 124. wo Iris ihre Gestalt annimmt. Man hatte auch Fabeln von ihren spätern Schicksalen. S. Meursius zu Lycophron 315. 497. Nun hatte

sich Polygnot der Freiheit bedient, die von je her Maler gebraucht haben, und die selbst Raphael bei seiner Galatea nicht verschmähete, seine Geliebte in dieser historischen Gestalt zu porträtiren. Cimon hatte eine schöne Schwester, Elpinike, von deren verliebten Abentheuern die damalige Lästerchronik allerlei zu berichten wuſste. Polygnot war Freund des Hauses und es entspann sich ein Verständniſs zwischen beiden. Die zärtliche Elpinike sollte sich wirklich gegen ihn vergessen haben, ἐξαμαρτεῖν λέγουσι πρὸς Πολύγνωτον τὸν ζωγράφον. Der Liebhaber verewigte sie, indem er sie als Laodike in dieses National-gemälde einführte. Er machte Λαοδίκης πρόσωπον ἐν εἰκόνι τῆς Ἐλπινίκης. Nur so viel erzählt in Cim. c. 4. T. III. p. 249. Plutarch. Pauw in seinen *Recherches sur les Grecs* II, 70. hat freilich viel genauere Kundschaft. Nach ihm that es Polygnot bloſs aus Mangel schöner Modelle, weil es in Griechenland an allem weniger, als an schönen Weibern gebrach. — Es ist weiter oben schon angemerkt worden, wie dieser Umstand dazu benutzt werden kann, um darauf eine chronologische Angabe von der wahren Zeit zu gründen, in welcher Polygnot zuerst die Peisianacteische Gallerie malte. Heyne in seinen Künstlerepochen *Antiqu. Aufs.* I, 216. nimmt an, daſs Panaenus, Micon und Polygnotus zugleich gemalt hätten. Allein dieſs verwickelt uns in groſse Schwierigkeiten. Lessing *Werke* X, 367. bediente sich dieser Angabe, um zu zeigen, daſs Polygnot den Sophocles nicht gemalt haben könne. Bromley in seiner *History of the fine Arts* T. I. p. 319. setzt durch eine Combination von mehrern Angaben dieſs Gemälde in die 83. Olympiade. Man könnte es aber, wie oben

bemerkt worden ist, wohl noch etwas früher ansetzen. Wir werden übrigens auf diese Cassandra und Laodike bei Polygnot's Gemälde zu Delphi noch einmal zurückkommen.

* Nähme man an, was aus andern Gründen noch mehr Wahrscheinlichkeit erhält, Polygnot habe in diesem Gemälde in der Poecile eigentlich drei Acte vorgestellt, wovon der erste die Gewaltthat selbst, der zweite und dritte aber die Folgen a) für den Aiax, b) für die Cassandra charakteristisch (ἐν ἤθει) vors Auge brachte: so würde man auch mutmaaſsen können, daſs sich von dem ersten Akte, dem Raube selbst, auf Reliefs, Vasen und geschnittenen Steinen mehrere Nachbildungen erhalten hätten. Die hieher gehörigen Reliefs sind zum Theil von Winckelmann zu den *Monumenti inediti* n. 141. p. 189. angegeben und erläutert worden. Ein Volaterranisches Thon-Relief gab aus der Guarnaseischen Sammlung Gori im *Museo Etrusco* T. III. *tab.* XV. Vasenabbildungen gaben Passeri *Picturae Etruscorum in Vasculis* T. III. *tab.* 294. 295. d'Hancarville T. III. *tab.* 57. Vor allen die jetzt in der Weimarischen Bibliothek aufgestellte Vase, worüber unter dem Titel: *der Raub der Cassandra auf einem alten Gefäſse* von Meyer und Böttiger (Weimar 1794. in 4.) eine Monographie erschien, und wo S. 44. ff. die dem Verfasser damals bekannt gewordenen Denkmale sämmtlich beleuchtet wurden. Seitdem ist auch die groſse Vase des Vivenzio mit den Szenen des eroberten Troia bekannt gemacht worden in den *Peintures de Vases antiques* T. I. *pl.* 25. 26. wo diese Szene gleichfals sehr pathetisch behandelt worden ist. Vergl. Millin's *Commentar* T. I. p. 52. Auch auf geschnittenen Steinen finden wir sie vorgestellt, als im *Museo Florent.* T. II. *tab.* 31, 3. S. Tassie's *Catalogue* n. 9501. ff. Auch gehören die Vorstellungen auf geschnittenen Steinen, wo eine am Altar sitzende weibliche Figur das Palladium in der Hand hält, ohnstreitig in diese Classe, obgleich Millin am angeführten Orte sie für eine bloſse Priesterin der Pallas erklären will. Vergl. Millin

Galérie mythologique T. II. *pl.* CLVIII. n. 562. *pl.* CXLVIII. n. 608.

II) Auf der Burg von Athen in den Vorhallen zum Parthenon. Den freien Vorplatz vor den Propyläen selbst umschlofs rechts eine Kapelle der unbeflügelten Siegesgöttin, links (wo jetzt der Eingang eingebrochen ist, S. Stuart's *Antiquities of Athens* T. II. ch. V. p. 35. ff.) eine Halle, Celle, worin Gemälde Polygnot's aufgehangen waren, οἴκημα ἔχον γραφάς, Pausan. I, 22. p. 81. Meursii *Cecropia* c. 8. p. 18. ff. *Andeutungen* S. 78. Da diefs alles nach des Phidias Angabe und Direction unter Pericles Olymp. 85, 4. — 86, 4. in den letzten 5 Iahren vor dem peloponnesischen Kriege ausgeführt wurde, so würde allerdings hierdurch das Zeitalter Polygnots bis auf die letzte Kunst-unternehmung des Phidias und Pericles herabgeschoben werden, wenn man nicht anzunehmen berechtigt wäre, dafs Pericles, in allem der Nebenbuhler seines Vorgängers, des Cimon, auch nun sein Werk, die Propyläen, mit den bewunderten Schöpfungen des Polygnot zu zieren beschlossen, und die einzelnen Holztafeln, auf welche Polygnot die Szenen des Troianischen Kriegs hier und da gemalt hatte, auf öffentliche Kosten in dieser Pinakothek oder Gemäldegallerie am Eingang der Propyläen versammelt hatte. Indefs kann Polygnot's letztes Künstlerleben gar wohl bis auf diese Zeiten herab thätig gewesen seyn. Den Inhalt dieser Gemälde giebt uns Pausanias mit seiner gewöhnlichen Einsylbigkeit und Trockenheit folgendermaafsen an, indem er zugleich bemerkt, dafs mehrere durch die Zeit sehr beschädigt und unkenntlich geworden. Zuerst Diomedes und Ulysses, jener das Palladium,

dieser die Pfeile des Philoctetes in Lemnos raubend. Wer sieht hier nicht den Gegensatz, und daſs beide Heroenfiguren als Seitenstücke zusammengehörten? Orest tödtet den Aegisth, Pylades die Söhne des Nauplius, die dem Aegisth zu Hilfe eilen (vergl. Meziriac zu Ovid's Heroiden T. II. p. 250.) Auch hier zeigt sich sogleich die symmetrische Anordnung. Das Opfer der Polyxena auf dem Grabe Achills, und Ulysses nach dem Schiffbruche der Nausikaa und ihren Zofen erscheinend, können nur in so fern in einer Verbindung mit einander gedacht werden, als das erstere Gemälde zur Ilias im weiten Sinne, das letztere zur Odyssee gehörte. So weit gingen die Gemälde Polygnots in dieser Pinakothek, wenn anders der rechte Sinn in dieser noch sehr verdorbenen und verworrenen Stelle errathen wurde. Die folgenden Gemälde, der siegende Alcibiades, Perseus auf Seriphos u. s. w. sind offenbar von spätern Meistern hinzugekommen. Pausanias nennt darunter nur den Timaenetus.

III) Im Tempel der Dioscuren. Wir haben diesen alten Tempel schon oben bei Micon's Werken kennen lernen. Polygnot hatte dort die Vermählung der Töchter Leucipps (γάμον τῶν θυγατέρων τῶν Λευκίππου) in Beziehung auf Castor und Pollux gemalt, Pausan. I, 18. p. 63. Was konnte dieſs anders seyn, als der im Alterthum so oft besungene und gebildete Raub der Phoebe und Hilaira durch Castor und Pollux. Die erste Erwähnung dieses Raubes scheint in dem alten Epos gewesen zu seyn, welches die vor der Ilias fallenden Fabeln enthielt, und was man Cyprische Gesänge nannte, wie aus der Chrestomathie des Proclus er-

hellet. S. *Göttinger Bibliothek der schönen Literatur* St. I. S. 24. Am Tage, wo sie den Söhnen des Aphareus, dem Lynceus und Idas vermält werden sollten, entführten sie Castor und Pollux, auf ihren Rossen sie mit sich fortschleppend, nicht ohne blutigen Kampf mit ihren Bräutigamen, den wir am ausführlichsten in der Idylle, die unter den Theocritischen sich befindet, XXII, 137. ff. ausgemalt finden. Vergl. Heyne in den Varianten zu Pindar's Nem. X. 112. und in den *Observationen* zu Apollodor p. 290. *neue Ausg.* Da die Dioscuren die Nationalgötter von Sparta und Messene waren, so fanden sich in diesen beiden Staaten mehrere alte Denkmäler, die diesen Raub der Stammmütter eines mächtigen Heroengeschlechts verherrlichten, die auch ihre eigene Kapelle und Iungfrauen zu Priesterinnen (Leucippiden) hatten Pausan. III, 16. p. 398. Es befand sich mit unter den Bildwerken auf dem Throne des Aymclaeischen Apollo vom Magnesier Bathycles und Gitiades dem Spartaner, Pausanias III, 18. p. 412. mit Heyne's Commentar in den *Antiquarischen Aufsätzen* I, 25. Zu Sparta war im Tempel der Minerva Chalcioecus unter den erhabenen Arbeiten in Bronze an der Wand auch dieser Gegenstand, ἡ τῶν Λευκίππου θυγατέρων ἁρπαγή, Pausan. III, 17. p. 406. Ob derselbe Raub auch im Opisthodomus der Messene zu Messene vom Omphalion, dem Schüler des Nicias, abgemalt gewesen, läſst sich zwar aus den Worten des Pausanias IV, 31. p. 571. nicht genau bestimmen, es ist aber nicht unwahrscheinlich. Von einem so oft dargestellten National-mythus dürfen wir wohl erwarten, auch jetzt noch einige Bildwerke aus dem Alterthum als Zeugen aufführen zu können. Zwar

von jenen Tempel-reliefs und Gemälden dürfen wir, ohne den unwahrscheinlichsten Glücksfall anzunehmen, jetzt keine Ueberreste mehr zu sehn erwarten. So etwas müſste unmittelbar im altklassischen griechischen Boden aufgegraben werden. Ein Museum Nanni müſste es enthalten, wie es Paciaudi in seinen *Monumentis Peloponnesiacis* erklärte, oder ein Fauvel müſste es aufwühlen! — Doch auch hierin kömmt uns vielleicht die Kunstallegorie zu Hilfe. Ein schneller Tod wurde in den frühesten Zeiten der poetischen Heroenwelt entweder den Pfeilen des Apollo und der Diana zugeschrieben, oder, wenn er Iünglinge und Iungfrauen in der Blüthe und Fülle ihrer Iugend wegraffte, auch wohl dem Raube einer verliebten Gottheit. Diese Vorstellungsart ging nun auch in die Kunst über. Auf Sarkophagen finden wir beide häufig. Die erste Beziehung erscheint uns auf den Sarkophagen mit der Niobe-fabel. Die zweite auf den Graburnen, welche den Raub schöner Iungfrauen uns darstellen. Die Poesie ging voraus. Den Clitus raubte Aurora wegen seiner Schönheit, so singt schon Homer Odyss. XV, 250. vergl. Morus in *Opuscc. philolog. et theolog.* p. 48. ff. So auch den Cephalus. Et cui non clamatus Hylas? So rauben andere Nymphen den schönen Astacides Callim. epigr. 46. u. s. w. S. D'Orville zu Chariton p. 356. ff. *Lips.* Von den Dichtern empfing es die bildende Kunst und benutzte diesen Begriff zu Reliefs auf Grab-urnen auf Vasen, auf Sarkophagen. So erscheint die den Cephalus verfolgende Eos auf mehrern Vasengemälden. *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* 34. 35. wo Millin p. 52. mehrere Beispiele anführt. So kommt nun auch der Iungfrauenraub häufig als Sar-

kophagenbild vor. Die gewöhnlichste Vorstellung ist der Raub der Proserpina durch den Pluto. Hier war der Begriff am deutlichsten ausgesprochen. Gesetzt, zwei Schwestern starben kurz hintereinander *als Bräute.* Dafür wurde der Raub der Töchter des Leucipps die bedeutsamste Allegorie. Und auf diesem Wege gelangte jenes Bild auch noch bis zu uns. Noch kennen wir drei Sarkophagen mit dieser Vorstellung: den in der Gallerie Giustiniani, *Galleria Giustiniani* T. II. *tav.* 138., einen zweiten in der Villa Medicis, den Winckelmann zuerst richtig ausgelegt hat in den *Monumenti inediti* n. 61. p. 74. f., und den schönsten von allen im *Museo Pio-Clementino* T. IV. *tav.* 44., den letzten verkleinert nachgestochen in Millin's *Galérie mythologique pl.* 119, 526. mit der *Explication* T. II, p. 59. Alle drei und vielleicht noch ein vierter zu Florenz, wenn es nicht derselbe ist, der in der Villa Medicis stand, kommen der Hauptsache nach volkommen überein und sind also, nur mit kleinen Abänderungen in der Zahl der Nebenfiguren, Nachbildungen desselben berühmten Originals. Sollte sich nun Visconti irren, wenn er diess Urbild in dem Gemälde des Polygnot im Dioscuren-tempel zu Athen findet in der Erklärung p. 92. Visconti, der sich dort nur auf den Ausdruck der Leidenschaft und die Mannigfaltigkeit der Drappirung beruft, als die zwei charakteristischen Eigenschaften des Polygnot, hätte doch noch eine dritte hinzufügen können, die auffallende, ächt alterthümliche symmetrische Stellung der beiden Hauptfiguren, *l'apparente et forse troppo simmetrica uniformità de' due gruppi*, wie es der Ausleger selbst beschreibt. Nichts ist sich ähnlicher, als

die zwei Gruppen der Iünglinge, die beide eine geraubte Iungfrau in den Armen halten. In der Mitte zwischen beiden die jüngste Schwester Arsinoe in gröſster, leidenschaftlichster Bewegung (auf dem mediceischen Sarkophag steht sie allein, auf dem Pio-Clementinischen noch mit zwei Gespielinnen umgeben, die wieder symmetrisch gegen einander stehen). Rechts die Eltern. Links die beiden Bräutigame, denen die Bräute geraubt wurden. — Auf den zwei schmalen Seiten des Sarkophags ist nun die Hochzeit selbst angebracht. Rechts Castor, links Pollux, jeder mit seiner Braut, jeder von einem Liebesgott bedient oder begleitet. Man sehe die Hilfstafel B. n. 4. 5. zum IVten Theil des *Pio-Clementino.* Höchstwahrscheinlich waren beide Vorstellungen auch schon auf jenem Urbilde Polygnot's zu sehen, und darum nennt Pausanias I, 18. dieſs Bild nicht ἁρπαγή, sondern γάμος. Uebrigens ist es für die Geschichte der Kunstauslegung bemerkenswerth, daſs jene Sarkophage zu der Zeit, wo man noch alle Denkmale nur auf die römische Geschichte bezog, in Rom selbst lange für Vorstellungen des Sabinerinnenraubes galten; S. Winckelmann zu den *Monumenti inediti* p. 75., und daſs sie als solche neuern Malern, die den Sabinerinnenraub zu malen hatten (selbst David) zum Vorbild dienten. So ging also, was ursprünglich der Malerei gehörte, aus der Sculptur wieder zur Malerei zurück. Lehrreich ist auch die Vergleichung eines Gemäldes des gelehrten Peter Paul Rubens, das diesen Raub der Leucippiden vorstellt, und mit der Düsseldorfer Gallerie nach München gekommen ist.

B) Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Algemeine Bemerkungen. Die *Leschen*, (λέσχαι) waren Plätze zum Sprechen, Schwatzen (daher ἀδολεσχία, die Plauderhaftigkeit) mit halbrunden Sitzen (*hemicycliis*, Gronov. zu Sueton. de Grammat. c. 17.) deren Bestimmung und Veredlung mit der wachsenden Cultur der Griechen gleichfals zunahm. Nach und nach veränderte sich der Begriff. Die Sitze in den Gymnasien, Palaestern, Villen nannte man lieber exedras, (wofür den Römern eben darum, weil sie keine Gymnasien hatten, auch das Wort fehlte, das sie daher aus dem Griechischen beibehielten). S. Valkenaer zu Herodot p. 531. 38. Balde *de verborum Vitruv. significatione* s. v. p. 75. Diese exedrae gehörten nun ganz eigentlich den Unterhaltungen der Philosophen und Rhetoren. Das Wort λέσχη, theils veraltet, theils mit verächtlichen Nebenbegriffen belastet, blieb nur bei einigen Tempeln, besonders des Apollo, und bezeichnete die Vorhallen mit Sitzen, weswegen der Gott selbst den Zunamen Λεσχηνόριος erhielt. Dieſs alles lernen wir aus einem Fragment des Cleanthes περὶ θεῶν, was uns Harpocration s. v. λέσχαι p. 111. erhalten hat. Ἀπονενομῆσθαι τῷ Ἀπόλλωνι τὰς λέσχας· ἐξέδραις τε ὁμοίας γένεσθαι αὐτάς, καὶ παρ᾽ ἐνίοις τὸν θεὸν Λεσχηνόριον ἐπικαλεῖσθαι. Schon H.

Valois hat dort die Stelle aus Plutarch. de El. Delph. p. 385. B. T. II. p. 578. *Wytt.* angeführt, wo unter den zu Delphi einheimischen Beiworten des Apollo auch das Beiwort Λεσχηνόριος vorkommt und von denen abgeleitet wird, die ihre Kenntnisse praktisch benutzen und durch Gespräche und Ideenumtausch vermehren. Es scheint also wirklich später nur noch da ohne abwürdigenden Nebenbegriff gegolten zu haben, wo man es von den Conversations-plätzen in den Tempeln des Apollo brauchte. Vergl. Meursius zu Lycophron 543.

* Λέσχαι, (daher λεσχηνεύειν, λυσχηνώτης) ist ein sehr altes Wort, das man gar aus dem Morgenlande abzuleiten versucht hat. S. Menage zu Diog. Laert. I, 43. Man vergleiche aber die Citate zu Hesychius T. II. c. 454, 21. Beim Homer und Hesiodus kommt es für einen Platz in einer Schmiede vor, oder wo sonst Feuer unterhalten wurde, und wo Menschen zusammenkamen, um zu schwatzen und sich zu wärmen. S. Graevius *Lect. Hesiod.* c. 12. p. 62. Proclus bemerkt zum Hesiodus op. 493. dafs es in Athen 360 dergleichen Leschen gegeben habe! Nur Aeschylus und Sophocles bedienen sich dieses Worts noch einmal in der Bedeutung von einem Sitze der Richter. Nun verschwindet es fast ganz aus der feinen attischen Sprache, bleibt aber bei den dorischen Griechen in Sparta, Plutarch. in vit. Lycurg. p. 49. D., Meurs. *Miscell. Lacon.* IV, 16. p. 315., in Sicilien, Aelian. V. H. II, 34., und auch wohl zu Delphi. Die Römer hatten kein ihm ganz entsprechendes Wort, wie aus Cicero ad Att. XII, 1. hervorgeht. Stationes, scholae, tabernae, erschöpften den Begriff nicht.

Die berühmteste von allen Leschen war die im Tempelbezirk zu Delphi befindliche und von den Cnidiern ausgeschmückte, von der Pausanias erzählt X, 25. p. 236. καλεῖται ὑπὸ Δελφῶν λέσχη, ὅτι ἐν-

ταῦϑα συνίοντες τὸ ἀρχαῖον τά τε σπουδαιότερα διελέγοντο καὶ ὁπόσα μυϑώδη. Die Cnidier hatten ihre eigene Schatzkammer zu Delphi, Pausan. X, 11. p. 180., wahrscheinlich bloſs um ihren Reichthum zu zeigen, ἐς ἐπίδειξιν εὐδαιμονίας, und waren durch den Handel und die glückliche Lage ihrer Halbinsel vor andern Griechen geschickt, die Unkosten, die durch die Ausschmückung dieser Halle verursacht werden muſsten, zu tragen. Ueber die eigentliche Construction des Gebäudes läſst uns Pausanias ganz im Dunkeln. Auch haben sowohl die neuern Beschreiber des Delphischen Tempels, wie Hardion im 3ten Theil der Geschichte und der *Mémoires de l'Acad. des Inscriptt.* (der doch auch nur den Van Dale zum Grunde legt) als die Reisebeschreiber nach den Ideen des Alterthums in den *Athenian Letters* T. II. p. 225. ff. *Voyage du jeune Anacharsis* T. III. p. 76. ff. nichts Befriedigendes darüber aussinnen können. Indeſs läſst sich doch aus Pausanias Beschreibung von Polygnot's Malereien an zwei einander gegenüber stehenden Wänden, τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς c. XXV. §. 2. τὸ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς, c. XXVIII. §. 1. so viel mit ziemlicher Sicherheit folgern, daſs das Ganze ein Peristyl mit verdeckten Gängen (also δρόμοι κατάστεγοι Plato Euthydem. c. 5. Ruhnken. zu Tim. Gloss. p. 90. δρόμοι ξυστοί im griechischen Sinn und in Gymnasien, S. Schneider zu Varro de R. R. III, 5. p. 509. und zu Vitruv T. II. p. 401. ff. oder δρόμοι allein, Schneider zu Vitruv. T. II. p. 484. alle Kreuzgänge unserer Klöster und Abteien stammen noch daher;) gewesen seyn müsse. Es hat also auch schon Caylus in der *Histoire de l'Acad. des Inscriptt.* T. XXVII. p. 39. sich dieſs οἴκημα so vorge-

stellt, dafs es ein in ein länglichtes Viereck gebauetes, einen kleinen Hof (μέσαυλος, *impluuium*) einschliefsendes Gebäude gewesen sey, mit einer rings herum laufenden, von innen offenen und nur durch Säulen unterbrochenen Gallerie und mit Sitzen. Die eine lange Seite an der Wand nach ausen, die ganz verschlossen war und keine Säulen hatte, den Eintretenden zur Rechten, enthielt die Gemälde von der Abfahrt der Griechen und den Mordszenen in der Burg von Troja; die andere zur Linken das Todtenreich, die νέκυϊα. In diesem Sinne haben später auch die Gebrüder Riepenhausen ihrer *Erläuterung des Polygnotischen Gemäldes* S. 40. Vten Abschnitt, einen Grundrifs und Aufrifs beigelegt. Auch dürfte sich schwerlich eine deutlichere und gnügendere Vorstellung vom Ganzen geben lassen.

Aus allem, was uns die Alten über diese Lesche aufbewahrt haben, erhellet deutlich, dafs die darin befindlichen Gemälde ohngefähr denselben Eindruck gemacht und eben so andächtig von den Fremdlingen und Schaulustigen besucht worden seyn müssen, als vordem der Campo santo in Pisa (mit seinen im Viereck herumlaufenden Gallerieen, den Vorläufern aller Todtentänze in den Gallerieen der Begräbnifsplätze). Zwar hatte jede Figur durch ihre Ueberschrift schon die nothdürftige Erklärung, es gab aber gewifs auch dienstfertige Führer und Erklärer in Menge, und οἱ Δελφῶν ἐξηγηταί werden bei der Auslegung dieser Gemälde ausdrücklich vom Pausanias erwähnt X, 28. p. 250, 4. Daher wohl auch das Wort Λεσχαῖος beim Hesychius T. II. c. 454. welches dort durch ἐξηγητής erklärt wird.

* Um das Treiben und Thun der Exegeten oder Herumführer zu Delphi ganz kennen zu lernen, darf man nur das Buch des Plutarchs *de defectu oraculorum* lesen, worin fast die ganze Periegese des Tempels zu Delphi vorkommt und wo zwei ἐξηγηταὶ zu den Personen des kleinen Drama gehören. Da heiſst es p. 395. A. T. II. p. 619. *Wytt.* ἐπέραινον οἱ ἐξηγηταὶ τὰ συντεταγμένα, μηδὲν ἡμῶν φροντίσαντες δεηθέντων ἐπιτεμεῖν τὰς ῥήσεις καὶ τὰ πολλὰ τῶν ἐπιγραμμάτων. Es gehörte also auch zu ihrem Geschäfte, die oft unleserlich gewordenen Inschriften und Ueberschriften vorzulesen. Vergl. in eben dieser Schrift p. 396. C. 397. D. 400. D. F. 401. E. Ihr Geschäft hatte zweierlei Functionen: 1) das Herumführen, περιηγεῖσθαι. Daher hieſsen sie auch περιηγηταὶ. S. T. Hemsterhuys zu Lucian D. Mart. XX. T. I. p. 412. 2) Das Erklären, Auslegen. Hinsichtlich auf dieſs Auslegen (*monstrare*, Lucian VIII, 979.) hieſsen sie ἐξηγηταὶ. S. Ruhnken. zu Tim. Gloss. s. v. p. 109. wo er auch bemerkt, daſs die Leute unter öffentlicher Auctoritat des Staats ihr Amt verwalteten. Wie die περιηγηταὶ in Delphi auch wohl zu Spionen und Kundschaftern von den Priestern gebraucht worden, hat schon Van Dale gut bemerkt. Dergleichen Leute wuſsten sich viel mit ihrer Wissenschaft und nannten sich daher am liebsten mit dem vornehm klingenden Namen *Mystagogen*, wie wir aus Cicero Verr. IV, 59. wissen: „Hi, qui hospites ad ea, quae visenda sunt, ducere solent et unumquidque ostendere, quos illi mystagogos vocant." Vergl. Ez. Spanheim *de Praestant. et Vsu Numism.* Dissert. I, p. 6. Und so wie manche neue Reisebeschreibung und Beurtheilung bewunderter Kunstwerke am Ende nur ein Protocoll genannt werden kann, was der Reisende über die Sprüche im Munde seines Cicerone oder Antiquario aufnahm: so fehlte es wohl auch in Griechenland nicht an Schriftstellern der Art, die Tempelbeschreibungen, Statuen- und Gemäldeverzeichnisse auf diese Weise compilirten. Es gab gewiſs nur wenige, die sich wie Polemon, der Zeitgenosse des Grammatikers Aristophanes, den Namen περιηγητὴς so ehrenvoll verdienten. S. Ger. Ioan. Voſs *de Historicis Graecis* I, 18. p. 119. f. Höchstwahrscheinlich wa-

ren die Verzeichnisse des Alcetas περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς ἀναθημάτων, bei Athenaeus XIII, 6. p. 591. C. und des Hegesander aus Delphi, dessen ὑπομνήματα περὶ ἀνδριάντων u. s. w. Athenaeus so oft citirt, z. B. V, 13. p. 210. B. Compilationen dieser Art, die uns doch, wenn wir sie noch hätten, trefflich zu statten kommen sollten!

Um aber den Zweck und die ganze Anordnung der Gemälde auf beiden Seiten der Lesche richtig zu fassen, scheint es nothwendig, besonders den Gesichtspunkt ins Auge zu fassen, den Pausanias selbst, freilich nur im Vorbeigehn und mitten unter andern Bemerkungen hinwirft, dafs die ganze Malerei gleichsam nur ein Epitaphium für das Grabmal des Neoptolemus, eine Verherrlichung des hier einst gefallenen und begrabenen Heros seyn sollte, ὑπὲρ τοῦ Νεοπτολέμου τὸν τάφον πᾶσα ἡ γραφὴ ἔμελλεν ἔσεσθαι. X, 26. p. 243. Es war eine durch alte Ueberlieferungen und Gedichte hinlänglich bekannte Thatsache, dafs Neoptolemus, der Sohn und Thatenerbe des Achilles bei einem Opfer in Delphi von einem Delphischen Manne oder Priester erschlagen und dem Erschlagenen dann im Bezirk des Tempels (ἐν τῷ τεμένει) ein ummauertes Grabmal geweihet worden sey. Die Ursache des Todes giebt der kritische Strabo IX. p. 645. A. wohl am genauesten an, wenn er erzählt, Machaereus, ein Delphier, habe ihn getödtet, vorgeblich, weil er den Gott zu Delphi wegen des Todes seines Vaters zur Rechenschaft habe fordern wollen, wahrscheinlich aber, weil er eine räuberische Absicht auf die Schätze des Tempels gehabt habe, ἐπιθεμένον τῷ ἱερῷ. Die Umstände und Veranlassungen des Mordes (Δελφοῖς ὄνειδος, wie dort die Thetis im Euripides Andromache sagt 1241.) sind in der Folge in's Unendliche

vervielfacht und ausgesponnen worden, da dieser Gegenstand auch von den Tragikern behandelt wurde, welche mit der alten Heroenfabel nach Wilkühr schalteten, wie sie wollten, und indem sie eine Verheirathungsgeschichte des Neoptolem mit der Hermione einwebten, den Orest zu seinem Mörder machten (vergl. Coray's feine Mutmaafsung in den Semeiosen zum Heliodor p. 108.), wovon uns noch die Andromache und der Orestes des Euripides Zeugnifs geben. S. die fleifsigen, fast alles erschöpfenden Sammlungen des Meziriac in seinen *Commentaires sur les Epîtres d'Ovide* T. II. p. 306. — 316. und Heyne *Excursus* XII. ad Aeneid. III. p. 442. f. — Am meisten wurde wohl die Sache selbst zu Delphi ausgeschmückt und die dortigen Tempelsagen hat uns Pindar Nem. VII, 46. 72. am genauesten aufbewahrt, wo er zur Ehre der Insel Aegina und der Aeaciden anführt, dafs ein Aeacide, der Pyrrhus - Neoptolemus, nach dem Götterschlufs dort als Heros begraben sey, damit er neben dem Gott wohne und jährlich die allen Heroen gebührende Todtenweihe empfange, und aus seinem Grabmal als günstiger Wächter der Processionen und Opfer hervorblickend (ἡροΐας πομπαῖς θεμίσκοπος εὐώνυμος) ein wahrhafter Zeuge der Wettkämpfe sey. Vergl. Heyne's Anmerkungen zum Pindar p. 506. 507. Mit Recht bemerkt Heyne dort, dafs unter den Wettkämpfen (ἔργματα) nicht die grofsen Pythischen Spiele, sondern besondere Leichenspiele zu verstehn seyn müfsten, die diesem Heros hier geweiht wurden. Pausanias X, 24. p. 235. sagt nur im Algemeinen οἱ κατὰ ἔτος ἐναγίζουσι οἱ Δελφοί. Allein ein späterer, sehr gelehrter Erotiker kommt hier der Einsylbigkeit früherer Berichterstatter zu Hilfe.

Heliodor in den Aethiopicis II, 34. p. 103. bis III, 1. — 8. p. 118. *ed. Coray* erzählt uns, wie die Aenianen vom Malischen Meerbusen als die ächten Nachkömmlinge der Myrmidonen alle 4 Iahre am Schlusse der Pythischen Spiele eine heilige Walfarth (Theorie) mit Iünglingen, Iungfrauen und Hekatomben nach Delphi schickten, um dort nach einer Decursion um das Grab des Neoptolemus ein grofses Todtenopfer darzubringen, und bei allem diesen war der Geist Neoptolem's, als Heros gegenwärtig, ἐποπτεύει ὁ μέγιςος ἡρώων Νεοπτόλεμος III, 10. p. 121. Man darf aber diefs nicht für eine blofse Erdichtung in einer μυθιςορία, wie man diesen griechischen Roman am besten nennen mag, annehmen. Die Thatsachen sind, wie in unsern neuern historischen Zwitterromanen, nur der Dichtung dienstbar geworden, wie auch Coray in seiner lesenswürdigen Epistel an seinen Freund Alexander Basili schön gezeigt hat. Aus allem Gesagten verbreitet sich ein helleres Licht über den Zweck der Polygnotischen Gemälde. Die Lesche selbst stand, wenn man der Beschreibung des Pausanias X, 34. 5. genau folgt, dem Begräbnifsdenkmal (περίβολος) des Neoptolem's, welches den aus dem eigentlichen Tempel Hervortretenden zur Linken erschien, gerade gegenüber, indem nur der Cassotische Spring-quell, von einer kleinen Mauer umschlossen, dazwischen lag. So bekam also alles, was Polygnot dort gemalt hatte, die genaueste Beziehung auf den Helden, der hier allein neben dem Apollo Opfer und Processionen erhielt und einst, als die räuberischen Gallier den Tempel plündern wollten, in furchtbarer Rächergestalt die Barbaren zurückgetrieben hatte Pausan. I, 4. 16. (wobei aber Pausanias in Rücksicht auf die

Zeit, wo die Verehrung und Todtenweihe des Neoptolem angefangen habe, einen argen Anachronismus sich zu Schulden kommen läſst). Hatten die Pilgrimme und schaulustigen Fremdlinge, welche Delphi besuchten, erst die ganze Fabel vernommen, wie Neoptolemns getödtet, erst unter der Schwelle des Tempelthors begraben, dann aber als Heros einer eigenen Verehrung und Begräbniſsstelle gewürdigt worden sey: so erblickten sie nun auf Polygnot's Bilde den furchtbar rächenden Helden, in der Burg von Troia selbst, das groſse Werk der Blutrache wegen seines getödteten Vaters vollendend, und dieſs war der Hauptinhalt der ganzen Gemälde-reihe zur Rechten der Lesche. Wie kommt aber, kann man mit Recht fragen, das Todtenreich zur Linken in eine schickliche Beziehung mit dem Heros? Die Sache liegt etwas tiefer, macht aber der Urtheilskraft des Thasischen Meisters um so mehr Ehre. In eigenen Gruppen und Zusammenstellungen hatte Polygnot auf dieser zweiten Gemälde-reihe, wo er das Schattenreich den Staunenden aufthat, alle Helden der Griechen und Troianer aufgestellt. Selbst Achilles fehlte nicht c. 30, p. 257. Nur Neoptolem allein war hier nirgends zu erblicken. Denn er, *der Zeuge und günstige Beschauer*, wie ihn Pindar Nem. VII, 69, nennt, wohnt selbst zu Delphi neben dem Orakelgott. Seinen Schatten würdest du vergeblich in der Unterwelt suchen. — Indeſs bot gerade diese Eintheilung der zwei Hauptreihen der Gemälde in der Lesche dem Meister auch die erwünschte Gelegenheit dar, eine Ilias und Odyssee *nach seiner Weise* zu componiren.

Nach seiner Weise. Denn Homer's zwei groſse

Gedichte waren ihm dabei nur erste Grundlage, auf welche er aber alles, was die spätern *cyclischen* Dichter in ihren Antehomericis und Posthomericis hinzu gesungen hatten, wunderbar ordnend und zusammenfügend hinstellte. Schon die ganze Handlung des Bildes auf der rechten Seite, die Abfarth der siegreichen Griechen von Troia und die letzten Grofsthaten des Neoptolemus in Ilions Burg gehörten in die sogenannten Παραλειπόμενα, *Ergänzungen* zur Ilias, die auch im 13. Buch der Paralipomenen des Quintus Smyrnaeus noch jetzt zu lesen sind. Polygnot folgte indessen bei seinen Darstellungen nach des Pausanias Zeugnisse dem Gedichte des Lesches, das im Alterthum unter dem Titel der kleinen Ilias (Ἰλιὰς μικρὰ) in 4 Gesängen gelesen wurde, und wovon der 4te und letzte Gesang, der die eigentliche Zerstörung Troia's enthielt, auch unter dem besondern Titel Ἰλίου πέρσις gekannt wurde. S. Heyne *Excurs.* I. ad Virgil. Aeneid. II. p. 277. ff. Iacobs in den *Prolegg.* zu Tzetze's Antehomerica p. XXI. ff. (Tychsen in der Commentation *de Quinto Smyrnaeo* Sect. III. p. LXVIII. *ed. Quint. Smyrn.* hat irrig die kleine Ilias und das zerstörte Troja von Lesches für zwei verschiedene Gedichte angesehn.) Indefs mutmaafset schon Iacobs zu Tzetze's *Antehomerica* in den *Prolegg.* p. XXII. mit Recht, dafs Pausanias da, wo er zum zweiten Male den Lesches als die Quelle des Polygnotischen Gemäldes angiebt, beim Frevel des Aiax, wohl gar den Arctinus mit Lesches verwechselt haben könne. Denn auch des Arctinus Ἰλίου πέρσις, wovon wir den Inhalt in der Chrestomathie des Proclus in der *Götting. Biblioth.* St. I. p. 37. noch besitzen (vergl. Heyne l. l. p. 281. Tychsen *Commentatio* de

Q. Smyrnaeo p. LXVII. f.), gehörte zu den Quellen, die Polygnot für die erste Hälfte seines Gemäldes treulich benutzte. Für die zweite Hälfte, das Todtenreich, giebt Pausanias selbst die Minyas, die Cyprischen Lieder und die Lieder von der Wiederkehr (Νόϛους) als Quelle an. Die Minyas wird mehrmals von Pausanias angeführt, S. Facius zu IV, 33. p. 579. Bekannter sind die Cyprischen Lieder des Stasinus, S. Fabricii *Biblioth. Gr.* T. I. p. 382. f. *Harles*, Heyne Excurs. I. ad Aeneid. II. p. 279. Iacobs l. l. p. XXIII. Was endlich die Νόϛους anlangt, so haben wir nur sehr unbefriedigende Nachrichten darüber. S. Fabricius l. l. p. 384. Heyne im *Index Scriptorum ab Apollodoro laudatorum* am Ende der *Obseruatt. ad Apollod.* p. 360. Wolf *Prolegg. ad Homer.* p. CXXI. Aus allem diesen geht die Gelehrsamkeit hervor, mit welcher Polygnot seine zwei *cyclischen* Gemälde aus allen damals zugänglichen Dichtern zusammensetzte, ohne doch, wie es scheint, vom Stoff überwältigt zu werden.

* Petron c. 29. p. 109. führt eine Ilias und Odyssee in der Bilderhalle des Trimalchio an, so wie eine Ἰλίου ἅλωσιν als Gemälde an einer andern Stelle c. 109. 110. Die Eroberung Troia's erinnert selbst durch die poetische Begeisterung, die sie dort veranlaſst, und die darin gegebene Exposition an das bellum Iliacum des Malers Theodorus *pluribus tabulis pictum*, das Plinius XXXV, 11. in dem Säulengang des Philippus zu Rom sah. Was war aber jene Ilias und Odyssee in der Gallerie des Trimalchio? War es bloſs eine allegorische Vorstellung von zwei Fignren, wovon die eine durch ihre Attribute die Homerische Ilias, die andere die Odyssee versinnbildete, wie auf dem silbernen Becher, wovon der *Tischbeinische Bilder-Homer* Heft I. Tafel III. unter der Aufschrift: *Homer's Vergötterung* eine Abbildung giebt, oder waren es wirkliche Vorstellungen aus den beiden

Homerischen Hauptgedichten, oder nur einzelne Sujets aus beiden Cyclen nach dem Muster und Vorgang Polygnot's?

Die ausführliche Beschreibung, die Pausanias X, 25—31. von diesen zwei Gemälden giebt, und die in ihrer Umständlichkeit und ganzen Manier nur noch mit den zwei Beschreibungen des Kastens des Kypselus und des Throns zu Amyclae verglichen werden kann (alle vier zusammen umfassen die ganze ältere Kunstfabel bei den Griechen und verdienen noch jetzt eine eigene Bearbeitung zur Begründung der griechischen Kunstmythologie) reizte schon mehrmals zu dem Versuch, diese Bildwerke, wenigstens ihren algemeinen Formen und Umrissen nach, wieder herzustellen. Als Vorbereitung dazu muſs man des Abbé Gedoyn Abhandlung in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptt.* T. VI. p. 445. ff. ansehn, eigentlich eine bloſse Vorarbeit oder Probe zu seiner 1731. zuerst, 1798. zuletzt erschienenen Uebersetzung des ganzen Pausanias (wenn wird Clavier mit der seinigen hervortreten? wer wird die unseres Goldhagen durch eine zweckmäſsigere, dem verbesserten Text angemessenere ersetzen?) Es ist bloſse Uebersetzung, mit einigen grammatisch-mythologischen Erläuterungen; auch umfaſst sie bloſs das erste Gemälde. Weit interessanter und mit wahrem archäologischen Interesse abgefaſst sind die Untersuchungen des Grafen Caylus in der *Description de deux tableaux de Polygnote donnée par Pausanias* in der *Histoire de l'Académie des Inscriptions* T. XXVII. p. 34—54. Er geht darin beide Gemälde in Absicht auf Inhalt und Composition durch. Durch einen jungen Künstler der Academie, le Lorrain, lieſs er beide nach

seinen Ideen ätzen, und so erscheinen sie uns noch als Zugabe zum 27ten Band der Mémoires. Was Lessing im Laokoon über die *Tableaux tirés d'Homère* des Grafen Caylus gesagt hat, gilt noch weit mehr von diesen zwei Restaurationen. Indem er die blofs symbolisch gedachten Figuren in die dramatische Compositionsform der Modernen zwängen wollte, brachte er nichts als eine geschmacklose Anhäufung verworrener Gegenstände hervor, und da er dabei immer noch von sehr einseitigen Begriffen von der Perspective der Alten ausging (S. sein Mémoire darüber in den *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions* T. XXIII. p. 319., nachgebetet von Klotz, berichtigt von Lessing in den antiquarischen Briefen, im 9. — 12. Brief, und erörtert in Eschenburg's Zusätzen, *Werke* Th. XII. S. 217. — 239.) so mufsten auch hier die sonderbarsten Fehlgriffe vorkommen. Indefs ahndet er doch manches von der Zweckmäfsigkeit und Ründung der Composition zu einem Hauptgegenstand, welchen er im zweiten Gemälde in der Gruppe des Ulysses findet, und macht einzelne treffliche Bemerkungen. — Einen weit richtigern Weg schlugen die Brüder Fr. und Ioh. Riepenhausen ein bei einem zur Weimarischen Ausstellung von 1803 zuerst gelieferten grofsen Entwurf des ersten Gemäldes, den sie dann 1805 revidirt und vermehrt in Umrissen auf 14 Querfolioblättern nebst einer *Erläuterungsschrift* (von 51 S. in 4.) bei Dietrich in Göttingen herausgaben. Eine Kritik dieses Werkes nebst einem berichtigenden Kupferstich von H. Meyer entworfen, gab Göthe zum *dritten* Band *der Ienaischen Literatur-Zeitung* von 1805. Die Brüder Riepenhausen fehlten, nach Göthe's

und der mit ihm vereinten Kunstfreunde Urtheil, nicht sowohl darin, dafs sie in ihren eleganten Umrissen nach Flaxmannischer Manier die alterthümliche Steifheit und den Rost abwischten, der den Bildern Polygnot's dem Zeitalter nach noch anhängen mufste. Denn dafs sie auch den hätten beibehalten sollen, wäre eine lächerliche Anfoderung gewesen. Man mufs ihnen sogar für diese *Uebersetzung* Dank wissen. Aber sie empfanden fast gar nicht das Kräftige und Grofse, was in Polygnot's Ethographie lag. Der Ausdruck und die Charakteristik, in welchen Polygnot gleichsam herrschte, sind ganz verfehlt, Greise sind nicht alt, Kinder nicht mehr Kinder, die Magd unterscheidet sich nicht von der Herrin. Auch fehlen sie oft in der symbolischen Anordnung der einzelnen Figuren und Gruppen, und lassen sich durch Caylus Ansichten den Gesichtspunkt verrücken. So machen sie die Stadtmauer, die allerdings das ganze Gemälde in zwei Halbscheide trennt, viel zu *reell*, was schon in Caylus Angaben so viel Uebelstand und Störung bringt. Sie war bei Polygnot gewifs nur symbolisch angedeutet, etwa wie ein Baum, eine Säule auf Reliefs und Vasengemälden die Vorstellung trennt, oder wie in der Aldobrandinischen Hochzeit ein blofser etwas anders colorirter Pfeiler das Brautgemach von dem innern Gemach, wo das Bad bereitet wird, absondert. S. Meyer in der Abhandlung: *die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet* S. 178. Sehr lehrreich ist daher die in der Kritik von Göthe der letzten Riepenhausenschen Tafel, wo alle Figuren in ein Ganzes gebracht sind, entgegengesetzte Kupfertafel mit den Verbesserungen von Göthe und Meyer.

Perspective. Der Hauptfehler ist bei allen diesen Untersuchungen und Restaurationen, daſs man sich eine falsche Vorstellung von der Kenntniſs machte, die die alten Maler von der Perspective gehabt haben. Es wäre ungereimt, zu glauben, daſs ihnen die ersten Begriffe der Optik gemangelt, und die *Linien-perspective* ganz unbekannt gewesen wäre. Wie hätte Agatharch ein Szenenmaler, wie Anaxagoras und Democritus Schriftsteller darüber werden können? Vitruv. Libr. VII. Praefat. §. 11, nach Schneider's nothwendiger Verbesserung und Erläuterung im Commentar T. III. p. 7. Hätte man auch nur des gelehrten Abbé Sallier kleine, aber gediegene Abhandlung gegen Perrault in den *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* T. VIII. p. 97 — 107. und vor allen die Hauptstellen aus den Sophisten des Plato T. I. p. 235. 236. *Steph.* oder T. II. p. 236. ff. *Bip.* und Parmenides p. 165. C. oder T. X. p. 158. (vergl. Heindorf zum Theaetetus c. 154. p. 499.) immer vor Augen behalten; so würde darüber nie haben ein Zweifel entstehen können, daſs sie die Linear-perspective kannten, und wo sie ihrer bedurften, auch in der Malerei anwandten. Am gründlichsten darüber hat Schneider gehandelt in seinen *Anmerkungen und Erläuterungen zu den Eclogis Physicis* p. 262 — 66. Ob Appollodor *der Skiagraph* auch schon die Luftperspective gekannt und angewandt und sich in so fern zur alten Kunst, wie Leonardo da Vinci zur neuen verhalten habe, nach Hirt's Behauptung in der Vorlesung: *à quel point les Anciens ont-ils possédé l'art de la peinture* p. 12. mag in der Folge erst beim dritten Abschnitt untersucht werden. Auf jedem Fall ist zwischen der

Kenntniſs einer Sache und dem Gebrauche, den man von dieser Kenntniſs machen *will*, ein groſser Unterschied. Mochten also auch die damaligen Maler die Hauptsätze, worauf es bei der Linienperspective ankömmt, genau kennen, sie brauchten sie darum doch nicht anzuwenden, und über diesen Mangel der Anwendung kann niemand in Zweifel seyn, der die Nachrichten bei alten Schriftstellern mit den noch vorhandenen Kunstdenkmalen genauer vergleicht. Darüber hat Meister in seiner Abhandlung von der Perspective der alten Maler in den *Nouis Commentt. Gotting.* T. V. p. 145. ff. mit Vergleichung alter Kunstwerke viel Treffendes erinnert. Man lasse dabei nur den Umstand nicht aus der Acht, daſs die Landschaftsmalerei und alles, was wir dahin rechnen, bei den ältern Griechen und in den bessern Zeiten der Kunst nie einen Werth gehabt hat, und daſs, wo etwa auch ihrer Erwähnung geschieht, ihr Werth tief herabgesetzt wird (so in der σκιαγραφίᾳ ἀσαφεῖ καὶ ἀπατηλῷ in Plato's Critias p. 107. D. *Steph.* T. X. p. 36. *Bip.*) und daſs also schon darum das Bedürfniſs der Perspective in Gemälden, die nicht ausdrücklich zur Theater-szenerei gehörten, so gut als gar nicht eintrat. Man brauchte für die Figurenmalerei nirgends einen Hintergrund. Berge, Flüsse, Gebäude, Gemächer wurden bloſs symbolisch angedeutet. S. *Aldobrandinische Hochzeit* S. 20.

Statt der Linear-perspective, die man auf diese Weise leicht missen konnte, hatte man ein anderes Princip, welches sich gerade in Polygnot's zwei Gemälden in der Lesche am deutlichsten ausspricht, das Princip der durchlaufenden Linien, worauf, der völlig symmetrischen Anordnung zu

Folge, die alten Maler ihre Figuren und Gruppen so stellten, daſs überal das volkommenste Gleichgewicht des Hüben und Drüben beobachtet werden konnte. Nach diesem Princip muſs man durchaus alle Figuren in gleicher Gröſse auf parallele Linien gesezt, über einander stehend denken, so daſs die unterste Reihe derselben nicht perspectivisch und vertieft im Bilde, sondern unmittelbar über einem vorspringenden Gesimse (oder was wir einen höhern Lambris nennen würden) aufgesetzt gedacht werden müssen. Dergleichen Linien mag man wohl drei übereinander annehmen; nur daſs die Linien nicht wirklich als vorhanden gedacht werden. Denn diese muſs man sich von einer Figur bis zur andern, die auf derselben Linie steht, nur in Gedanken construirt denken. Nur dadurch tritt alles in seine Stelle und rechte Ordnung, und die Klage, die schon Caylus führte, (*Histoire de Litérature* T. XXVII. p. 35.) „il y regne une confusion qui obscurcit la disposition des parties pittoresques; la place de grouppes et de figures n' est marquée que par ces expressions vagues, *au dessus*, *au dessous*, *après* cet.“ fällt weg, wenn man nur die Sache so ansieht, wie sie schon Lessing in seinen *antiquarischen Briefen* Br. IX. (Werke XI, 68 ff.) mit dem ihm eigenen Scharfsinn angab. „Für jede Figur, jede Gruppe von Figuren, würde ein neuer, ihrer besondern natürlichen Höhe gleicher Gesichtspunkt angenommen werden.“ Die zweite Linie bezeichnet Pausanias immer durch ἄνωθεν, die dritte durch ἀνωτέρω. Damit muſs nur nicht, was groſse Verwirrung anrichtet, ὑπὲρ verwechselt werden. (Dieſs wird aus der Stelle deutlich, wo von den gefangenen Weibern die Rede ist c. 26. p. 241. da sitzen

vier auf einem Sopha, ἐπὶ κλίνης, über vier anderen ὑπὲρ ταύτας, d. h. diese alle befinden sich auf derselben Linie, aber die Sitzenden ragen nur über den Stehenden hervor, vergl. c. 27. 1. p. 245. wo ἀνωτέρω und ὑπὲρ von demselben Gegenstande gebraucht werden.) Aber eben darum dürfte nun auch in dem Weimarischen Plan (Beilage zur *Ien. Liter. Zeitung* 1805. IIIter Band) die vierte Linie oben, wo die einzige Gruppe (n. 8. nach Riepenhausen's Zeichnungen) angelegt ist, manche schwer zu beseitigende Schwierigkeit haben. Wie hoch hätte dann die Wand der Lesche seyn müssen, um ganze Figuren bis zu einer vierten Reihe über einander zu stellen. Dazu kommt, dafs man sich die aus vielen breternen Tafeln bestehenden Gemälde weit mehr in die Länge, als in die Höhe denken mufs. Es waren wohl überal nur drei Linien, Plane, Stellungen, wie man es nennen will!

* Dieselbe Anordnung von durchlaufenden Linien und Figurenstellungen über einander findet sich häufig auf alten Reliefs und auf Vasen-gemälden. Später half man sich auch wohl nur durch Köpfe, die man oben herunter schauen läfst, etwa wie in den *Peintures de Vases* T. I. *pl.* 3. vergl. Visconti zum *Pio-Clementino* T. IV. p. 65. 6. Dabei galt wohl das System des Gleichgewichts, abèr nicht der pyramidalischen Stellung. Wie wenig die Alten die letzte geachtet, erhellet aus mehrern Reliefs und Vasenbildern, wo die obere Reihe der Figuren weit über die untere herausgeht. Ein sehr auffallendes Beispiel giebt eine der schönsten Vasen in den *Peintures* T. I. *pl.* 49. einen Schlacht-kampf der Griechen und Troianer vorstellend, und höchstwahrscheinlich nach einem grofsen alten Muster copirt. Die Kämpfer stehen da auf 3 Linien übereinander. Symmetrie und Gleichgewicht sind auf jeder Linie vortrefflich beobachtet. Allein die unterste Linie, welche die Basis

des ganzen Gemäldes seyn sollte, hat nur vier Figuren, da hingegen von den zwei obern Linien eine jede fünf Figuren darstellt und über die Grundlinie auf beiden Seiten weit hervorspringt.

I) Gemälde zur Rechten. Die Szenen vor und im eroberten Troia. Es ist der Schluſs des groſsen Drama, das zehn Iahre lang der Zug der Panhellenen (ϛόλος χιλιόναυς Stanley zu Aesch. Agamemn. 45.) auf dieser *barbarischen* Küste durchgespielt hatte. „Venit summa dies et ineluctabile fatum.“ Das Ganze, wie es Polygnot darstellt, zerfällt in zwei Theile, welche *symbolisch* durch ein Stück Mauer, das Epeus einreiſst, getrennt erscheinen. Der eine Theil umfaſst alles, was an der Küste bei den Schiffen geschieht, und das ist die Zurüstung zur Abfarth, der ἀπόπλους. Der andere, was innerhalb der Burg verübt wird, die eigentliche Ἰλίου πέρσις. Immer bleibt dieser zweite Theil die Hauptsache. Denn *hier* tritt die Rache des Neoptolemus ein, um welches willen das ganze Gemälde von Polygnot verfertigt wurde. Und daſs dieſs auch im Alterthum so angesehn wurde, beweist offenbar das von Simonides verfaſste Distichon (ἐλεγεῖον, denn unter diesen Titel sind alle Inschriften des Simonides zu bringen. S. Fabricii Biblioth. Graec. T. I, p. 149. *Harl.* wiewohl in den Brunkischen Analecten die Elegieen und Epigramme getrennt erscheinen), welches am Schlusse des ganzen Gemäldes angebracht war: Γράψε Πολύγνωτος Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος Υἱὸς, περθομένην Ἰλίου ἀκρόπολιν (woraus auch beiläufig der Zeitpunkt dieses Gemäldes in etwas bestimmt werden könnte, da Simonides nach der genauen Zeittafel in van Goen's Dissertatio *de Simonide Ceo* p. 17. gewiſs im 4ten

Iahre der 77. Olympiade, 467 Iahre v. Chr. G. in Sicilien gestorben ist). Man sollte also auch in der Erklärung dieses Gemäldes bei den Hauptacten im innern Gemälde anfangen. Indeſs beginnt Pausanias selbst seine Beschreibung mit dem, was hausen an der Küste bei den Schiffen vorging, und dem Pausanias sind auch die Brüder Riepenhausen gefolgt. Ohne Zweifel stellte sich dieser Theil des Gemäldes den Eintretenden in die Gallerie zuerst dar. Und so mögen auch hier die Gegenstände in derselben Ordnung auf einander folgen. Wir wollen dabei die Numern beibehalten, nach welchen die Riepenhausen ihre Umrisse abgetheilt haben, weil sie, mit wenigen Ausnahmen, genau mit der Beschreibung zusammentreffen, die Pausanias giebt. Unsers Dafürhaltens machte gleichsam jede eine eigene Tafel (einen πίναξ) in der ganzen Gemäldereihe. Man vergesse dabei nur nicht, daſs über jeder Figur der Name angeschrieben stand, daſs alles symbolisch gedacht, symmetrisch gestellt war.

* Mit Nutzen mag überal die Tabula Iliaca, so wie sie Fabretti, Foggini (am Schluſs des *Musei Capitolini* T. IV.) und (am schlechtesten) Montfaucon, jetzt auch noch mehr verkleinert Millin in der *Galérie mythologique pl.* CL., lieferten, verglichen werden. Freilich hatte diese Stucco-tafel nur den Zweck, römische Knaben im trojanischen Fabelkreis (Τρωικὸς κύκλος) zu unterrichten, wie Heeren in der *Expositio fragmenti tabulae marmoreae Borgianae* p. 28. und Tychsen in der *Commentatione de Q. Smyrnaeo* Sect. III. p. 71. 74. vor der Ausgabe des Dichters sehr richtig bemerkt haben. Daher wird da auf des Aeneas Rettung und Abfarth vor allem Rücksicht genommen.

I) und II) Zur Abfarth gehören zwei Dinge, das Abbrechen der Lagerwohnungen und das Bela-

den der vom Lande ins Meer gezogenen Schiffe. Da man annehmen mufs, dafs da, wo für den Beschauer das Gemälde anfing, die See angedeutet war, hinter welcher sich sogleich die Küste erhob, so mufsten die ins Meer gezogenen Schiffe der Griechen der allererste Gegenstand seyn, der zweite aber schon auf der Küste das Abbrechen der Wohnungen. Die Symbolik Polygnot's begnügte sich, nur ein Schiff, das in's Meer gelassen war und beladen wurde, und nur eine Wohnung, mit deren Abbrechung und Ausräumung die Leute beschäftigt waren, statt aller übrigen darzustellen. Auf der ilischen Tafel sehen wir (sehr modern) *zwölf* Schiffe vor Anker liegen mit der Anzeige ναύςαθμον 'Αχαίων. Davon weifs Homer keine Sylbe. Bei ihm stehen die Schiffe in Reihen hintereinander (πρόκροσσαι Iliad. XIV, 35.) zwischen den beiden Vorgebirgen Rhoeteum und Segeum *auf dem Lande* eingeengt. S. Heyne *Excursus I. ad Iliad. VII* p. 396 ff. zwischendurch und vor ihnen mehr landeinwärts die Lagerwohnungen, κλισίαι, wirkliche Hütten aus Baumstämmen und Korbflechten zusammengesetzt und mit Rohr und Binsen gedeckt, nicht *Zelte*, wie es doch Vofs immer übersetzt hat. S. Northmore zu Tryphiodor 139., Lenz *die Ebene von Troia nach Homer und Choiseul Gouffier* S. 200. ff. und Heyne am ang. O. S. 399. Das Schiff selbst wird zur Abfarth für Menelaus gerüstet. Man sieht Schiffer darauf (an der Schiffermütze kenntlich) und Soldaten (Pausanias sagt ἄνδρες ἐν τοῖσι ναῦταις. Sind denn, kann man fragen, die Schiffer nicht auch Männer? Wahrscheinlich ist ςρατιῶται nach ἄνδρες ausgefallen, nach dem bekannten Pleonasmus, S. Weiske *de Pleonasmis Lingu. Graec.* p. 44.) *mit*

Knaben. Wie bedeutsam! Wie lange hat also dieser verderbliche Krieg gedauert? Es hat sich ein neues Geschlecht im Lager selbst erzeugt, *Lagersöhne* (wie dort in Wallenstein's Lager; nur der Schulmeister fehlt!) An ihrer Gröſse zählt man 9 bis 10 Iahre. Und die Abfarth ist sehr nahe. Denn einer von den Leuten, der von der Sache selbst Steuergriff ('Εχοίαξ, offenbar, wie auch Pausanias bemerkt, ein von Polygnot selbst fingirter Name) heiſst, will eben in einem ehernen Kruge für die Seereise frisches Wasser zu schöpfen ans Land gehn. Im Schiffe selbst sieht man noch einen gewissen Ithaemenes (oder Menes nach den Handschriften), Teppiche und Decken (ἐσθῆτα, *vestem stragulam*) für den König Menelaus und die schöne Helena herbeitragend. Woraus weiſs man aber, daſs dieſs das Schiff des Menelaus ist? Mitten in dem Schiffe steht der Steuermann Phrontis, zwei Stangen (κόντους zum Behuf der Seegel. S. Schäffer *de Re Navali Vet.* p. 333.) auseinander haltend. Nun kennt aber jedermann den Phrontis als den betrauten Steuermann des Menelaus, Odyss. III, 282. Da nun zugleich die Lagerhütten abgebrochen werden, so ist dem Beschauer kein Zweifel, daſs man sich hier zur ersehnten Heimath einschiffe. Wirklich war auch Menelaus, den Zorn der Götter ahndend, der erste, der mit Nestor aufbrach und sich darüber mit seinem Bruder Agamemnon entzweite, wie aus einem Bruchstücke eines alten Νόςος in der Odyssee III, 183. deutlich erhellet.

* Die abgebrochenen Hütten werden in beiden Planen, die die Riepenhausen und Meyer entworfen haben, etwas weiter hinaufgeschoben. Im Pausanias heiſst es weder ὑπὲρ, noch ἄνωθεν, sondern bloſs οὐ πόῤῥω

τῆς νεώς. Indeſs möchte allerdings das Princip des Gleichgewichts jeder Linie dieſs Höherhinaufrücken, wie es Meyer angegeben hat, nothwendig machen. Ganz auf's Klare läſst sich hier durchaus nicht kommen.

Aber um welchen Preis kämpften denn die Griechen diesen schrecklichen, zehnjährigen Kampf, in welchem schon ein zweites Geschlecht heranwuchs? Um die *schöne* Helena, ἀμφ' Ἑλένης, heiſst es im Homer. „Belli causa cunnus erat" sagt Horaz I, Serm. 3, 107. in einer Aristophanischen Licenz. Also sehen wir III) die schöne Helena. Sie ist sitzend gebildet, von zwei schmückenden Zofen bedient, der Electra und Panthalis, wovon die eine ihr die Sandalen anzieht, die andere aber ohnstreitig, wie auf so vielen Vasengemälden, einen Spiegel vorhält oder ein Schmuckkästchen bringt (die Riepenhausen haben sie müssig dastehn lassen). Freilich gehörte Helena schon darum hieher, weil sie die schönste Last des hier gerüsteten Schiffes seyn wird. Aber Polygnot wollte sie doch zugleich, als eine Hauptperson des Drama's, im ruhigen Genuſs ihrer unverwelklichen Schönheit uns erblicken lassen. Wenn Caylus p. 41. meint, die Sorgfalt ihrer Toilette charakterisire zugleich die Denkart der schönen Frau, so wie wir sie im Homer erblicken, den Nepenthes darbietend u. s. w. so legt er dem Maler einen ihm fremden Sinn unter. Es soll uns nichts als die schönste Frau gezeigt werden. Die Schönheit aber ist ohne Grazien (schmückende Dienerinnen) kaum denkbar. Doch diese Schönheit selbst wird vom *alten* Polygnot noch immer mehr symbolisirt, als wirklich gemalt. Wer erinnert sich nicht der bewunderten Szene, wo Helena das berühmte Lob den Troianischen Volksältesten aus-

prefst Ilias III, 121. vergl. Lessing's *Laokoon* S. 215. ff. Ein späterer Zeuxis konnte unter die hochvollendete Helena, als einem Musterbilde der Schönheit, jene Homerischen Huldigungsverse wohl schreiben (Valer. Maxim. III, 7. ext. 3.) und das Abbild derselben, die er für den Iunotempel zu Lacinia gemalt hatte, für Geld in den Städten Griechenlands zeigen S. Perizon. zu Aelian. V. H. IV, 12. Polygnot mufste sich begnügen, die Schönheit selbst nur noch symbolisch anzudeuten. Aber indem er die schönste aller Beischläferinnen der Helden von Troia, die Briseis, um welcher willen der verderbliche Zwist, die μῆνις οὐλομένη entstand, ihr gegegenüberstellt, die in die Bewunderung einer solchen Schönheit versunken ist (ἀποσκοπουμένη τὸ Ἑλένης εἶδος), ertheilt er ihr einen noch herrlichern Kranz der Schönheit. Denn es ist der höchste Triumph, wenn weibliche Schönheit *von Weibern selbst* bewundert wird. Briseis ist gleichfals mit zwei Frauen, der Iphis und Diomede, (an den Diome*des* ist hier nicht zu denken) umgeben, die man sich so gestellt denken mufs, wie die Graziengruppen, nur im Profil, weil hier wohl alles noch im Profil gestellt war. Ein junger Herold ohne Bart (die ältern waren alle vor Troja abgestorben) steht neben der Helena. Es ist Eurybates, der Herold des Ulysses. Die königliche Frau ertheilt also, indem sie geschmückt wird, (für den durch ihre Schönheit längst entwaffneten und wieder ausgesöhnten Menelaus, der sich noch drinnen in der eroberten Burg befindet,) Audienz und selbst dieser Umstand trägt zu ihrer Verherrlichung bei.

* Eine andere Verherrlichung der Schönheit der Helene liegt in der bekannten Sage, dafs sie den zur Rache

entflammten, sie mit gezücktem Schwert verfolgenden Gemal Menelaus durch einen einzigen Blick *entwaffnete*, nach Euripides Andromache 623 — 632. und dem aus frühern Cyclikern, wahrscheinlich aus dem Arctinus, schöpfenden Q. Smyrnaeus XIII, 354. ff. Man sieht hier einen merkwürdigen Wettkampf der dichtenden und bildenden Kunst, um die unwiderstehlichen Reize der Schönsten *in ihrer Wirkung* zu malen. Die Bildner blieben dabei nicht hinter den Dichtern zurück. Schon am Schnitzwerk des Kastens des Cypselus war diese Szene gebildet, Pausan. V, 18. p. 79. Einen solchen Gegenstand liefsen sich spätere Maler gewifs nicht entgehn. Wirklich finden wir ihn noch auf einer Vase mit grofser Lebendigkeit dargestellt. Sie gehörte dem Canonicus Zuppi zu Neapel. Tischbein in seinem *Homer in Zeichnungen nach Antiken*, Heft V, *Taf.* 5. und Millin in den *Monumens inédits* T. II. *pl.* 59. (vergl. *Galérie mythologique pl.* CLI, 612.) haben sie abgebildet. Aber sie scheint auch auf der Ilischen Tafel vorzukommen, wo beim Tempel der Venus ein Gewaffneter eine von ihm ereilte Frau mit dem Schwert niederzustofsen droht. Zwar fehlt die Erklärung dabei. Es ist aber höchst wahrscheinlich, dafs Helena auf dieser Tafel nicht gefehlt habe; und sie würde fehlen, wenn sie hier nicht vorgestellt wäre. Vergl. Tychsen zum Q. Smyrnaeus p. LXXIV.

Wem gilt aber die Botschaft, die Helena hier vom Herold des Ulysses empfängt? Die Antwort ist sogleich hinter der Königin angebracht. Denn hier sehen wir IV) die hochbetagte Mutter des Theseus, die Aethra, ihrem Enkel, dem Demophoon, gegenüber stehend, der in nachdenkender Stellung (φροντίζων) überlegt, wie er seiner Grofsmutter durch Agamemnon's Vorwort die Freiheit verschaffen könne. Aethra war nemlich seit der Zeit, dafs die Dioscuren Aphidnae in Athen ausgeplündert hatten (ein merkwürdiges, vielbesungenes Räuberstück, S. Meursius im

Theseus c. 28. und Heyne *Obseruatt. ad Apollod.* p. 287.), in der Sclaverei und mit der Helena, der sie als Magd dienen mufste, nach Troia gekommen, wo sie mit ihr zum skäischen Thor ging (Ilias III, 144. wenn nur dieser Vers ächt wäre! S. Heyne *Obseruatt.* T. I. p. 476.). Pausanias bemerkt, dafs Polygnot in dieser Darstellung dem Lescheus gefolgt sey, der erzählt habe, wie Aethra nach der Einnahme von Troja heimlich ins Lager gekommen sey (ὑπεξελθοῦσαν mufs ohnstreitig gelesen werden) und nicht eher von ihrem Enkel habe befreit werden können, als bis die durch einen Herold beschickte Helena darein gewilligt habe. Auch auf der Ilischen Tafel wird diese Aethra nicht vergessen. Wir sehen sie n. 107. von ihren Enkeln, dem Acamas und Demophoon fortgeführt. Vergl. Q. Smyrnaeus III, 496. Uebrigens wählte Polygnot auch diesen Gegenstand mit grofser Einsicht. Wie erschütternd ist dieser Glückwechsel! Die Mutter des grofsen Theseus als Sclavin hier wiedergefunden und losgebeten! Selbst die Kleidung der alten Sclavin mufste Mitleid einflöfsen.

* Sie erschien auf dem Bilde mit einem ganz glatt geschorenen Kopfe, ἐν χρῷ κεκαρμένῃ. Caylus bezieht diefs auf den Sclavenstand der Aethra. Dazu fehlt aber der Beweis. Die κουρὰ ἐν χρῷ bedeutet bei Frauen (etwas anders ist es bei Männern, wo es den Philosophen und Menschen von strenger Lebensart zukömmt S. Coray zu Theophrast's Characteren p. 221.) die höchste Trauer. So erscheint Aethra in dem angemalten Schnitzwerk am Kasten des Cypselus, wo die älteste bildliche Vorstellung von ihrer Sclaverei vorkommt, und wo sie von der Helena mit Füfsen getreten wird, in schwarzem Trauergewand, μέλαιναν ἔχουσα ἐσθῆτα Pausan. V, 19. p. 93. Man denke nur zum Ueberflufs an die Trauermaske, die κούριμος hiefs, in der Hand

der Antigone auf dem Grabmale des Sophocles im Epigramm des Dioscorides Analect. T. I. p. 500. XXVIII. mit Iacobs Bemerkungen p. 396.

Um das Tragische in diesen Szenen des Glückwechsels auf's höchste zu treiben, stellte Polygnot hinter jener Gruppe der Aethra mit ihrem Enkel drei zu Sklavinnen gemachte und nun schon durch's Loos vertheilte Prinzessinnen aus Troia (Τρῳάδες) vor. Auf der Ilischen Tafel n. 110. — 113. sitzen sie an den Stufen des Grabes von Hector. Dieſs ist freilich noch pathetischer und auch in alten Trauerspielen benutzt worden. Allein in Polygnot's Plan würde dieſs nicht gepaſst haben. Wir sehn also hier No. VI) die Andromache, Polyxena und Medesicaste, in verschiedenen Stellungen der Trauer und des Schmerzes (ὀδυρομέναις ἐοίκασι). Ohnstreitig war ihr Schmerz im Ganzen noch weit heftiger ausgedrückt, als ihn die Riepenhausen vorstellen, die *nur* der Polyxena die Stellung tiefer Trauer gegeben, sie aber gegen allen damaligen Anstand am Oberleibe ganz entblöſset haben. Nur über die Kopfverhüllung macht Pausanias die Bemerkung, Andromache und Medesicaste hätten als verheirathete Frauen Hauben (καλύμματα, hier hätten wir also die mitras versicolores des Plinius, καλύπτρας δαιδάλεας Hesiod. Theog. 574.), Polyxena aber trüge das Haar nach Art der Iungfrauen in Flechten gewunden. Das Letztere übersahen die Riepenhausen gänzlich. Doch hat uns Pausanias den feinen Zug aufbewahrt, daſs Astyanax der Mutter an der Brust hängend vorgestellt war, ἑλόμενος τοῦ μαςοῦ. Bei den Riepenhausen ist dieſs bloſs eine liebkosende Geberde. Allein sie sollte weit mehr andeuten. Denn indem der Knabe die Brust der

Mutter *in der Angst anfaſst*, soll dem Beschauer zugleich sein furchtbares Schicksal, dem er nicht entgehen wird, bezeichnet werden.

Den Schluſs auf dieser untersten Linie von ausen macht Nestor mit dem Pferde, der, wie Meyer in der verbesserten Tafel zur *Ien. Lit. Zeit.* sehr richtig andeutet, keineswegs mit den vorhergehenden Frauen in eine einzige Gruppe vereinigt werden darf, sondern als eine eigene Gruppe gedacht werden muſs. Nestor ist gut charakterisirt. Er wird mit dem Menelaus abreisen. Dieſs ist durch den Reisehut angedeutet. Nestor's kräftiges Alter wird dadurch bezeichnet, daſs ein muthiges Roſs, welches sich im Staub wälzen will, κονίεσθαι μέλλων ἵππος, neben ihn gestellt wurde. Die Riepenhausen lassen ihn das Pferd selbst halten. Davon steht im Pausanias nichts. Die Idee ist aber gut und sie *kann* von Polygnot wirklich so dargestellt worden seyn. Nur muſs man bei allem diesen nicht an's Reiten denken. Uebrigens erstreckt sich bis hieher die Andeutung des Meeres, an dessen Rande man noch die Steinchen durchschimmern sah. (Caylus setzt aus eigner Fantasie noch Muscheln dazu.)

* Nestor ist als ἱππόδαμος, als ein Pferdebändiger, bei Homer bezeichnet. - Und dieſs deutet die alte Kunst häufig durch ein Pferd an, welches sie neben dem Helden stellt. Vergl. Pausan. X, 11. p. 158. wo Triopas, der Erbauer von Cnidus, im Bilde vorgestellt wird, παρεςὼς ἵππῳ. So häufig auf Vasen, *Peintures de Vases* T. II. *pl.* 46. Hieher gehören auch die Reliefs, wo das Pferd ganz oder nur mit einem Kopfe sich neben seinem in Ruhe liegenden Herrn zeigt. S. Zoega *Bassi-Rilievi tav.* XI. T. I. p. 42. f.

Auf einer zweiten oder dritten Linie sind gleichfals zahlreiche Gruppen von Gefangenen und Verwundeten zu sehn. No. IV. VII. VIII.) Zuerst sitzt in einen Purpurmantel gehüllt, tiefbekümmert, der Troianische Seher Helenus. Auch auf der Ilischen Tafel sitzt er neben den gefangenen Weibern am Grabe des Hector. Die Fabel des Helenus war bei den Cyclischen Dichtern sehr verschieden behandelt worden. In der kleinen Ilias des Lesches war auch von Helenus die Rede. Wir sehn dieſs aus des Proclus Chrestomathie nach Siebenkees in der *Göttinger Bibliothek* St. I. p. 36. Ὀδυσσεὺς λοχήσας Ἕλενον λαμβάνει. Vergl. Quint. Smyrn. X, 346. Alles hieher gehörige hat Heyne zusammengestellet *Excurs.* X. ad Aeneid. III. p. 441. Er war schon früher in die Gefangenschaft gerathen und trauert nur über das durch seinen eigenen Verrath herbeigeführte Loos seines Vaterlandes. Drei in der letzten Nacht (in der sogenannten νυκτομαχία S. Heyne *Excurs.* VIII. zu Aeneid. II.) verwundete Griechen, Meges, Lycomedes und Euryalus, stehen neben ihm, in den Stellungen, die zum Theil durch ihre Arm- und Fuſswunden selbst motivirt werden. So blutig war noch in der letzten Nacht der Kampf! Weiter hin auf eben dieser Linie hatte Polygnot eine Schaar gefangener Frauen aus der königlichen Familie gemalt. Man bemerke hierbei die dem Maler ganz eigene *symmetrische Anordnung*. Die vier vordern stehen, die vier hintern ὑπὲρ ταύτας, also nicht gerade in einer eigenen neuen Linie, sondern nur etwa in schiefer Richtung, etwas über sie hervorragend, sitzen. Pausanias hat groſse Noth, uns die beigeschriebenen Namen aus den alten cyclischen Dichtern vorzuer-

klären. Noch lehrreicher würde es gewesen seyn, wenn er uns über ihre verschiedenen Stellungen und Geberdungen etwas genaueren Bericht abgestattet hätte. Denn es ist einem Seelen- und Affekten-maler, wie Polygnot war, zuzutrauen, dafs er sich hier als Meister verherrlicht haben werde. Wie manche seiner schönen Freundinnen in Athen und andern griechischen Städten mochte der Maler hier als eine gefangene Troianerin mit eingeführt haben!

So weit geht alles hausen an der Küste bei den Schiffen vor. Nun sollen wir aber auch in den zweiten Haupttheil des Gemäldes, in die Burg selbst, eingeführt werden. Es mufste hier also ein Scheide- oder Trennungspunkt gegeben seyn. Der natürlichste ist die Mauer selbst. So wie aber die alten Reliefs und Vasen oft nur eine Säule, einen Baum oder etwas der Art in die Mitte setzen, um dadurch einen Abschnitt, eine Trennung des Gegenstandes zu bezeichnen: so durfte auch hier nur ein Stückchen Mauer *symbolisch* gegeben seyn. Diefs verfehlte Caylus ganz, und, von ihm verführt, irrten auch die Riepenhausen. In der Weimarischen Zeichnung aber ist diefs vortrefflich aufgefafst. Ferner, was die Kanonen bei der Darstellung einer belagerten Stadt in einem modernen Bilde seyn müfsten, ist hier das hölzerne Pferd des Epeus ohnstreitig, nach allem, was zu seiner Erklärung angeführt worden ist (von Heyne im 3ten Excurs zum 2ten Gesang der Aeneide p. 290. ff.) die erste Helepolis oder poliorcetische Maschine schon im Sinne der Alten, die Plinius VII. s. 57. vor Augen hatte, als er schrieb: „Equum, qui nunc aries appellatur, in muralibus machinis Epeus inuenit“

vergl. Lips. Poliorcet. I, 5. p. 478. *Opp.* Diefs Pferd ragte nun mit dem Kopfe über die Mauer hervor, ἀνέχει ὑπὲρ τὸ τεῖχος. Das *herauswärts* ist auf der Riepenhausenschen und Weimarischen Zeichnung ein dem Hineinziehn dieses Weihgeschenks ganz widersprechender und ungehöriger Zusatz. Rein symbolisch ist übrigens die Idee, wenn der *ganz nackte* Epeus selbst zum Einreifsen der Mauer Hand anlegt, καταβάλλων ἐς ἔδαφος τὸ τεῖχος. Daher wird jede zu buchstäbliche Darstellung abgeschmackt. Es kann hier weniger von der Simsons- oder Herculeskraft des starkgegliederten Epeus die Rede seyn, wiewohl ihn Polygnot etwas athletisch gemalt haben kann, als von der innern Energie des Mannes, der, ein Liebling der Minerva (σὺν Ἀθήνῃ Odyss. VIII, 494. daher das Pferdebild auf der Burg zu Athen bei Pausanias I, 23.), durch Erfindung dieser Maschine *diese* Mauern stürzte.

Auf der untern Linie inwendig ist die Hauptszene dieselbe Vorstellung, *No.* IX., welche Polygnot auch in der Poecile gemalt hatte, und wovon oben die Erklärung gegeben worden ist. Ajax Oilei wird von den beiden Atriden zum Schwur getrieben, dafs er das Bild der Minerva beim Raube der Cassandra nicht mit niedergerissen und geschändet habe. Was Pausanias darüber sagt, wird durch das Excerpt in des Proclus Chrestomathie in der *Göttinger Bibliothek der Lit. u. Kunst* I, 28. alles deutlich, doch möchte wohl statt ἐπὶ τούτοις, was Facius nicht gnügend erklärt, ἐπὶ τῆς ἱεροσυλίας oder etwas dem ähnliches zu ergänzen seyn. Wie schön ist übrigens gerade dieser Moment in der frevelhaftesten Unthat gewählt. Die Schändung der Cassandra und ihr Wegschlep-

pen vom Altar, die wir auf der Ilischen Tafel n. 102. 103. in ihrer vollen Abscheulichkeit erblicken, ist hier vorüber. Polygnot bedurfte auch dieser Szene nicht, um die Schrecknisse seiner Darstellung zu vermehren. Das, was Ajax hier thut, ist noch empörender. Er häuft Meineid auf Nothzucht. Wie rührend ist dabei die arme, geschändete Cassandra am Fuſse des Altars sitzend und das entweihte Bild auf ihrem Schooſse haltend angebracht. Fürwahr, diese stumme Resignation wird schreiende Anklage. In ihrer Physiognomie scheint Polygnot seine ganze Kunst aufgeboten zu haben, da Lucian seiner idealischen Panthea den Schmuck der Augenbraunen und die zarte Röthe der Wangen (ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπὲς καὶ παρειῶν τὸ ἐνερευθές) gegeben haben will, die Polygnot hier der Cassandra gab *Imag.* c. 7. T. II. p. 461. vergl. Wieland in der Uebersetzung III, 288. Wo de Pauw in seinen *Recherches sur les Grecs* II, 69. den ihre Schaam halb verhüllenden Schleier hergenommen, mag er allein selbst wissen. Die Riepenhausen haben darin gefehlt, daſs sie die Priesterin von oben ganz entblöſsten. Lucian spricht doch ausdrücklich von zarter Bekleidung, und so erscheint sie in einem einzigen Leibrock (μονοχίτων) auf einer alten Vase. S. *Ueber den Raub der Cassandra* S. 41.

Diese Hauptgruppe ist nun von zwei Nebenhandlungen eingefaſst. Rechts steht Ulysses, abgekehrt vom Eidschwur (dieſs ist eine wesentliche Verbesserung in dem Weimarischen Entwurf; nur die zwei Atriden nehmen den Schwur ab), geharnischt und mit den Söhnen des Theseus und Pirithous, mit Acamas und Polypöthes sich unterhaltend. Warum geharnischt, warum gerade mit die-

sen zwei jüngern Helden sprechend, darüber giebt auch Pausanias keinen Fingerzeig. So viel ist gewifs, Ulysses durfte nicht fehlen. Und er erscheint auch hier, wie immer, zusprechend, rathgebend. Auf der andern Seite ist die Rettung und Flucht des Antenor, *No.* XIV. Der Keim alles dessen, was von seinem heimlichen Einverständnisse mit den Griechen und seiner Verschonung nach der Eroberung der Stadt, später gefabelt worden ist, liegt in wenigen Versen der Ilias III, 205. VII, 347. Antenor war der Gastfreund des Menelaus gewesen. Die Gastfreundschaft mufs geschirmt werden. Diese Fabel hat Heyne in einem eignen Excurs, VII zum ersten Buch der Aeneide p. 140. ff. genau zergliedert, womit desselben Anmerkungen zum Homer T. I. p. 490. f. zu vergleichen sind. Strabo hat aus der Tragoedie des Sophocles, Antenoridae, (S. *Fragm.* p. 604. *Brunk.*) den Umstand erhalten, dafs eine Pantherhaut vor der Thüre des Antenor den einbrechenden Griechen das Merkmal gewesen sey, Antenor's Wohnung zu verschonen libr. XIII. p. 905. B. (Vol. V. p. 380. *Siebenk.*) Auf Polygnot's Bilde sah man zuerst das Haus des Antenor, durch das Pantherfell über dem Eingange, zum Zeichen für die Griechen (σύνθημα τοῖς Ἕλλησιν εἶναι) kenntlich gemacht. Die Mutter Theano (Schwester der Hecuba, willfährige Gattin Ilias V, 70., vom Volk erwählte Priesterin der Minerva Ilias VI, 298.) hat es mit den jüngsten Kindern zu thun, die nicht fort wollen. Der eine Knabe sitzt auf einem Harnisch (wie naiv! die Taube im Helme!), der andere auf einem Felsenstück. Eine verheirathete Tochter Krino trägt einen Säugling an der Brust. Neben ihr *steht* der Familienvater Antenor selbst.

Er darf seine ganze Habe mitnehmen (κτῆσιν ἅπασαν, sagt Q. Smyrnaeus XIII, 297.). Dieſs wird durch einen Packesel symbolisirt, auf welchem schon ein kleiner Knabe sitzt und dem eine Kiste nebst andern Geräthschaften, welche von Dienern herbeigebracht werden, aufgepackt werden sollen. Die alten Sagen von der Rückfarth der Griechen (Νόςος des Lysimachus) gaben dem Antenor eine sehr zahlreiche Familie, die Antenoriden. Die Söhne Glaucus, Acamas und Hippolochus werden in den Scholien zu Pindar's Pyth. V, 108. genannt. Sie colonisirten die Küsten bei Cyrene und kamen endlich zu den Henetern in Oberitalien. Polygnot hatte aber mit ſeiner Auswahl nur die Frauen, Enkel und kleinen Kinder hier gemalt, durch deren gröſsere Anzahl jedoch die *zahlreiche* Familie hinlänglich angedeutet.

* Den sinnigen Gebrauch der Thiere bei historischen Gemälden kannten schon jene alten Meister sehr gut. So war bei dem Schlachtengemälde von Marathon, das Panaenus gemalt hatte, ein Hund sehr ausgezeichnet S. oben S. 251. Man weiſs, welchen Gebrauch neuere Maler und besonders Raphael von den Hausthieren gemacht haben. Man denke z. B. an den Carton: *die Iünger zu Emaus*. Vor allem ist der Esel gern als πάρεργον schon damals gemalt worden, ein Vorläufer des Thiers, das bei den heiligen Familien eine so bedeutende Rolle spielt. Der Esel, der *hier* auf Polygnot's Bilde zur Flucht beladen wurde, genoſs im ganzen Alterthum eine Art von Celebrität. Von ihm kam das Sprichwort: Πολυγνώτου ὄνος S. Hesych. s. v. T. II, c. 996, 16. Man brauchte das Sprichwort, wie es scheint, dann, wenn man ein recht ähnliches Ebenbild bezeichnen wollte. Seine Stellung hat uns Hesychius am ang. Orte auch angegeben. Er sey gewesen ἐναντίως ἐπεσγραμμένος (denn so muſs nach Paulmier de Grentemesnil's Verbesserung gelesen werden). Also sah man das Thier

nicht der Länge nach, sondern dem Beschauenden ganz entgegengekehrt, welche Stellung ihm auch die Riepenhausen gegeben haben, eine der schwierigsten Aufgaben in der Thiermalerei, wie noch neuerlich Schnorr in seinem Zeichenbuche bemerkt hat. Auf einem andern Bilde hatte Polygnot einen Hasen sehr täuschend gemalt, und daher auch das Sprichwort: Πολυγνώτου λαγώς, welches, wie Apostolius Cent. XVI, 39. p. 200. *Puntin.* berichtet, von sehr gut getroffenen Gegenständen gesagt wurde, ἐπὶ τῶν ὁτιοῦν ἀκριβῶς ἐκτυπούντων, weil Polygnot diefs Thier gemalt hatte, als wenn es lebte.

Auf der zweiten oder obern Linie malte nun Polygnot zwischen Schrecknissen und Leichenhaufen die Hauptszene, welcher eigentlich das ganze Gemälde nur zur Einfassung diente, die Rache des Neoptolemus, *No.* X. XII. XIII. Man mufs, um die Absicht des tieffühlenden Malers bei diesen Greueln der Mordlust nicht zu verkennen, wohl erwägen, dafs Neoptolemus als ἀγχιστεὺς und κηδέστης, das heifst hier, als Bluträcher seines Vaters, des von den Troianern meuchelmörderisch getödteten Achilles, auftritt, und dafs es im Sinne des Alterthums die heiligste Pflicht des Sohnes war, diese Blutrache zu volziehn. Darum erzählt dort Ulysses dem Schatten des Achilles in der Unterwelt, in der Odyssee XI, 505. ff. die Heldenthaten seines Sohnes. Daher die alles niedermetzelnde Wuth des in der Burg des Priamus nichts, selbst den Priamus und die Hecuba nicht schonenden jungen Helden, die Virgil so grausend-schön abgemalt hat Aen. II, 490. ff. „Instat vi patria Pyrrhus.“ Vergl. Meziriac *Commentaire sur les épîtres d'Ovide* T. II. p. 300. ff. In diesem Lichte erblickte der Grieche diefs Gemälde, der überhaupt gegen gefangene

Feinde und eroberte Städte keine Barmherzigkeit kannte. Man denke nur an das ἡβηδὸν ἀποκτεῖναι Wesseling. zu Diod. III, 54. p. 222, 10. und vergl. Goguet *Origine des Loix* T. II. p. 370. f. wogegen die von Gillies *History of Greece* T. I. p. 81. angeführten Beschränkungen nicht viel sagen wollen. Neoptolemus also erscheint hier (*No*. X.) mitten in seinem Mordgeschäfte im Innern der Burg, (wie er auch auf der Ilischen Tafel zweimal vorgestellt ist *no*. 106. 108.) Den Elassus hat er schon niedergestoſsen. Aber er athmet noch. Welch ein Stoff für den Maler, die Gesichtszüge des Sterbenden nach einem solchen Kampfe darzustellen! Gegen den Astynous, der schon auf's Knie niederstürzte (γνὺξ ἐριπε), führt er eben den Todesstreich. Die Riepenhausen haben diese Hauptgruppe sehr brav bearbeitet. Schrecken und Entsetzen verbreitet der Mordende durch diese Wuth. Diese Wirkung wird sprechend durch die Flucht eines Knaben ausgedrückt, der sich aus Angst hinter einem Altare verbirgt. (Er gehört auf die dem Neoptolemus abgekehrte Seite des Altars. In der Riepenhausenschen und Weimarischen Zeichnung ist seine Stellung verkehrt angegeben). Auf dem Altare liegt ein Brustharnisch. Wie sprechend! Eine nutzlose Schutzwaffe liegt auf dem nackten Altar, wo keine Opferflamme mehr brennt. So stand im Mittelalter oft ein Falke auf dem Hochaltar in christlichen Kirchen! Aus der antiquarischen Abhandlung, die Pausanias hierbei über die Gestalt der alten Homerischen Brustharnische anfügt (vergl. *Vasengemälde* II, 73.), geht so viel hervor, daſs Polygnot auch als gelehrter Maler das Costüm genau beobachtete. Nun kommt, um den Contrast noch höher zu trei-

ben, die Aengstigung gescheuchter Frauen. Man erblickt hier die geschonte Laodike. Ob mit der Porträtähnlichkeit der Elpinike (S. oben S. 287. f.), wer mag es bestimmen? Auf jedem Fall gehörte sie zu der begünstigsten Familie, da sie eine Schwiegertochter des Antenor war. Vor ihr ein Badegefäſs von Bronze, mit einer marmornen Unterlage (ὑποςάτης), die eine Tochter des Priamus, Medusa, auf dem Boden sitzend, mit beiden Händen umklammert hält. Das Wegreiſsen, Fortschleppen der Frauen (ἑλκηθμὸς S. *Ueber den Raub der Cassandra* S. 46. *not.* 35.) das hier an der Tagesordnung ist, wird dadurch gut angedeutet. Neben dieser Medusa sitzt eine alte Pflegemutter oder auch (wir sind in Phrygien, wo orientalische Sitte galt) ein Eunuch, mit glatt geschorenem Haupt. Die Figur hat ein nackendes Knäblein zwischen den Knieen, welches vor Furcht beide Händchen vor's Gesicht hält. Wie naiv und reinmenschlich ist hier jede Motive! Wir sind im Pallast des Priamus — „plangoribus aedes Femineis vlulant. — Tum pauidae tectis matres ingentibus errant, Amplexaeque tenent postes atque oscula figunt" II. Aeneid. 489. Nun ein Haufen von fünf erschlagenen Troianischen Helden. Sie liegen in verschiedener Direction unter und über dem Badegefäſs (die Riepenhausensche Zeichnung ist den Worten des Pausanias nicht treu) zerstreut, ein bluttriefendes Denkmal der unersättlichen Mordlust des Neoptolemus und der andern Helden, die aus dem Bauche des Pferdes ausgestiegen waren. Unter ihnen befindet sich auch der Liebhaber der Cassandra, der Mygdonier Coroebus, der in Virgil's Aeneide eine so merkwürdige Rolle spielt (Heyne widmete ihm daher einen

eigenen Excurs, den 10ten zum 2ten Buch p. 311.) Man könnte seine Lage so ordnen, daſs sein Leichnam gerade über der Cassandra in der untern Linie seine Stelle erhielt, wenn dieſs nicht zu *gesucht* wäre. Zwei der Erschlagenen sind spoliirt, ganz nackt ausgezogen. Andere noch gepanzert. Dieser Leichenhaufen bereitet auf einen zweiten etwas davon entfernt liegenden vor, ἐπάνω, *weiter oben*, und also wohl in der dritten Linie, *wenn diese wirklich da war*. Bei zwei Söhnen, die Neoptolemus und Eurypylus getödtet hatten, liegen die jammervollesten Schlachtopfer unter allen, Priamus und Hecuba selbst. Denn nach der kleinen Ilias des Lesches war Priamus nicht am Altar des Herceischen Zeus selbst, sondern, weggerissen von diesem, an der Thüre seiner Wohnung als eine *Zugabe* (πάρεργον S. über diese Bedeutung des Worts d'Orville zu Chariton p. 554. *Lips.*) von Neoptolemus getödtet worden. Vergl. Heyne *Excurs.* XI. p. 312. Auch von der Hecuba hatte man noch andere Nachrichten, als die erst durch spätere griechische Wortspiele veranlaſste Hunde-metamorphose S. Potter zu Lycophron 328. Nach des Stesichorus Zerstörung von Troia entrückt sie Apollo nach Lycien. Polygnot folgte einer Ueberlieferung, nach welcher Priamus und Hecuba hier gemeinschaftlich starben. Man kann nichts tragischeres denken. Vater und Mutter zu einem Leichen-haufen geschichtet! Wo so viel Erschlagene aufgethürmt liegen, kann wohl auch einer aus besonderer Achtung weggetragen werden, dem die Bestattung noch immer eine Belohnung ist Eurip. Troad. 731. ff. Der Leichnam des ehrwürdigen Laomedon wird von zwei Griechen, von Simon, dem

Gefährten des Ulysses, und Anchialus, dem Gefährten des Menelaus, fortgetragen. Auch da liegt noch eine andere Leiche auf dem Boden.

* Der Text des Pausanias ist mehr noch durch Weglassungen, als durch Einschiebsel entstellt. Wenn werden wir aus bessern Handschriften, als die bisher befragten, einen correktern Text erhalten! In der Stelle, wo von der Leiche des Priamus die Rede ist, c. 27. p. 246., ist offenbar das wichtigste Wort verloren gegangen. Man muſs lesen: Πρίαμος καὶ Ἑκάβη. Das καὶ ist noch da. Aber Ἑκάβη ist verloren gegangen. Gleichwohl spricht selbst Pausanias von beiden in den darauf folgenden Zeilen. Auch wäre es sehr auffallend, die Hecuba sonst nirgends aufgeführt zu finden (sie müſste denn die ἐν χρῷ κεκαρμένη seyn, die, weil die Ueberschrift verblichen war, nun Pausanias in eine alte Amme oder gar in einen Eunuchen umdeutete). Es fodert überdieſs die symmetrische Anordnung in allen Polygnotischen Gruppen, daſs auch hier *vier* Leichen erwähnt werden. Kurz, ob es gleich befremden könnte, diese einzige Frau unter den Ermordeten zu finden; so mag man unserer Vermutung doch das Wahrscheinliche kaum absprechen können. Und wie weit rührender und grausender zugleich wird die Szene, wenn Priamus und Hecuba nun auch *Mitsterbende* (Συναποθνήσκοντες, *commorientes*, S. Plutarch. in Anton. p. 449. D. und das Programm von Sturz: *de consuetudine commoriendi*, Gerae 1790.) im tragischsten Sinne werden? So wie nun hier ein Wort fehlt, so ist in einer andern Stelle in dieser Beschreibung offenbar ein Einschiebsel. Es sind die Worte παρὰ τῷ Νέστορι nach κατευθὺ τοῦ ἵππου c. 26. p. 242. entweder ganz wegzustreichen, oder es muſs ein anderer Name dabei gestanden haben. Welcher sollte aber dieſs seyn? Man streiche sie also als Glosse ganz weg. Dieſs rieth schon Caylus an p. 44. Hingegen ist c. 26. p. 244. wo von der Laodike die Rede ist, offenbar gleich vor den Worten: ἢ ἀφεθῆναι ein anderes ausgefallen. Man lese: αἰχμαλωτισθῆναι ἢ ἀφεθῆναι, und alles ist in Ordnung.

Folgende Betrachtungen fliefsen aus dem bisher Bemerkten und gereichen dem alten Meister sehr zur Ehre. a) Unverkennbar ist überal die symmetrische Stellung. Bei ihr läfst sich die dramatische Gruppirung der neuern Kunst leichter entbehren. Das Vereinzelte wird durch jene Symmetrie mehr zusammengehalten. Es gilt diefs aber nicht blofs von der Stellung einzelner Figuren, sondern auch vom Geiste und innern Sinn der ganzen Anordnung. Man erwäge hier nur die correspondirenden Schlufs-szenen an den zwei äusersten Enden der untern Linie. An beiden Enden Abreise, glückliches Entkommen aus der Gefahr. Dort wird zur Seereise ein Schiff, hier zur Landreise ein Esel beladen. Dort wie hier Kinder, Knaben in den mannigfaltigsten Stellungen, in kindlicher Unbefangenheit nirgends Gefahr ahndend. — b) Welch einen Reiz mufste die häufige Einflechtung der Frauen von königlichem Geblüt und hoher Schönheit, die Einmischung des zarten, furchtsamern Geschlechts, dieser gescheuchten Tauben und der unschuldigen Kinder, die sich an sie anschmiegen, in diesen Schreckens- und Mordszenen haben! Alles, was zur Belobung des dem Hauptinhalte nach sonst so empörenden, und doch von den gröfsten Malern der neuern Zeit stets mit grofser Vorliebe behandelten *Bethlehemitischen Kindermordes* gesagt worden ist, dafs sich in der Darstellung der geängsteten Mütter und Frauen im Contrast mit der blutdürstigen Henker- und Soldaten-schaar der Reichthum ihrer Fantasie und die selbst durch Schmerz und Verzweiflung nicht zu verwischende Schönheit der Formen am meisten verherrlichten (man denke nur an die *Strage degli Innocenti* in

Raphaels Razzi (*Oeuvre par Landon* T. III. *pl.* 126. 127.) oder von Guido Reni, jetzt in der Gallerie des Louvre: das gilt auch ohnstreitig von dieser reichen Polygnotischen Composition, auf welcher zwar 30 männliche, aber auch 25 weibliche Figuren und 9 Kinder zu sehen sind. Man vergesse dabei nur nicht die in Gynaeceen verschlossene und gesonderte Lebensart der Griechinnen des ionischen Stammes (S. *Aldobrandinische Hochzeit* S. 132. ff.) wodurch für die damaligen Beschauer gerade diefs Sujet, wo die Frauen gleichsam aus dem Heiligthume des Innern hervortraten, noch mehr Reiz erhalten mufste. Dafs Polygnot absichtlich die Frauenfiguren häufte, geht auch aus dem zweiten Hauptbilde zur linken Seite der Lesche, aus seinem Todtenreiche deutlich hervor, auf welchem mehr Heroinen und Frauen vorkommen, als Heroen. Und welche Bequemlichkeiten bot diefs dem *Maler* für Drapirung und Färbung? c) Welchen Spielraum für Abstufungen des Schmerzes und Schreckens gaben diese Szenen dem Ethographen, dem Affekten- und Seelenmaler? Pausanias selbst kann sich nicht entbrechen, am Ende die Bemerkung zu machen: alle diese Gesichter tragen den Eindruck des Leids und Unheils, τῶν προσώπων ἅπασιν οἷον ἐπὶ συμφορᾷ σχῆμα ἐςι c. 27. p. 216. Wie grofs und mannichfaltig konnte er sich hier im Ausdruck des Schmerzes, der Schaam, des Schreckens, des Entsetzens, der Verzweiflung zeigen? Vergl. Barthélemy *Voyage du jeune Anacharsis* T. III. p. 77. f. Und diefs alles durch die mächtigsten Contraste gehoben. Die von den Grazien-künsten geschmückte Helena (ἣν καλλίςην χρυσοφαὴς ἥλιος αὐγάζει nach einem Fragment des Sopho-

cles bei Eustathius zur Iliade p. 397.) im ruhigen Selbstgenufs ihrer Schönheit, auf einer Linie mit der Andromache, die ohngefähr in der Stellung und Stimmung ist, wie man sie in einer der rührendsten Stellen des tragischsten aller Trauerspieldichter (Euripides Troianerinnen 570. ff.) erblicken. Doch diefs greift noch tiefer ein und erinnert uns an das auch hier waltende Princip der hohen Schicksalsfabel, die sich in diesem erschütternden Gegensatz des Glückwechsels so gewaltig ausspricht, der unversiegbarsten Quelle des wahren Tragischen. d) Dabei vergafs aber Polygnot auch nicht (was doch die neuesten Lehrer der Aesthetik auch nicht vergessen möchten), dafs ein Gemälde, an dem Orte aufgestellt, von welchem aus dem Munde des Orakelgottes selbst jedem Frevel laute Misbilligung und Drohung angekündigt wurde, auch in seiner Art das göttliche und menschliche Recht (ὁσίην καὶ θέμιςας, *Ius fasque*) allen frommen Pilgern und Beschauern verkündigen müsse. Die ganze Composition erscheint, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, in dem ehrwürdigsten Lichte der Moral. Zu den ehrwürdigsten Satzungen des Alterthums gehörte die Blutrache (τιμωρία), nach welcher der nächste Verwandte (ὁ ἀγχιςεὺς, ὁ τοῦ τελευτήσαντος γένει ἐγγυτάτω Plato de Legg. IX. p. 866. A. oder T. IX. p. 28. eine Hauptstelle,) den Todten an dem Mörder zu rächen verpflichtet war. S. Odyss. XV, 250. und die treffenden Citata bei Goguet *Origine des Loix* T. II. p. 69. Das Delphische Orakel wachte über die Blutschulden und drohte ihnen unvermeidliche Strafe. S. Aelian. V. H. III, 44. Es befahl dem Orestes, der Bluträcher seines Vaters zu werden, und schien dadurch sogar den Mutter-

mord genehmigt zu haben, wie jeder aus den Tragikern weiſs. So handelte also Neoptolemus im Sinne des Delphischen Gottes gerecht, wenn er den an seinem Vater begangenen Meuchelmord am ganzen Geschlecht des Priamus rächte. — Nicht weniger ehrwürdig war der Eid durch die ausdrücklichen, in ganz Griechenland bekannten Delphischen Orakelsprüche, Herodot VI, 86. 3. Iuvenal XIII, 202. Der Meineidige wird mit seinem ganzen Geschlechte (πρόῤῥιζος) vertilgt. S. Wesseling zu Herodot p. 479. Nun sah man hier den ruchlosen Aiax einen Meineid schwören und jeder Grieche wuſste, wie er für diesen Frevel, und weil er zugleich das Recht der Freistätte und Supplikanten, die ἱκετεία beleidigt hatte, schrecklich büſste. S. zu Virgils I. Aeneid. 41. und *Ueber den Raub der Cassandra* S. 32. ff. — Endlich kannte man kein heiligeres Recht als das der Gastfreundschaft (ξενία), worüber der Iupiter Hospitalis, Ζεὺς ξένιος, mit strafendem Eifer wachte. Von Delphi aus verbreitete sich die Sitte, daſs ein Bürger Gastfreundschaft mit einer ganzen Stadt errichtete. S. Eurip. Androm. 11002. Ion 1039. mit Barne's Anmerk. So wurde auch Delphi, was sonst Athen war, die κοινὴ Ἑςία τῶν Ἑλλήνων. Wie lehrreich war also auf diesem Gemälde die Szene des mit seinem ganzen Hause verschonten und frei ausgehenden Antenor's, weil er einst πρόξενος der griechischen Abgesandten, des Menelaus und Ulysses, gewesen war? e) Sollte es nicht mit einer gewissen heiligen Scheu zusammenhängen, daſs Polygnot das Gräſslichste und Schrecklichste zu verbergen wuſste, und mit einer Art von Religiosität verhüllte, was auch das Gesetz der Kunst als ein nicht aufs Theater zu bringendes

(*intus geri dignum*) auszumalen verbot? Weder die eigentliche Gewaltthat des Aiax, der Raub und die Schändung der Gottgeweihten Cassandra, noch die schauderhafte Ermordung des Priamus am Altar (weſswegen den Neoptolemus einst selbst das Wiedervergeltungsrecht traf, τίσις Νεοπτολέμειος Pausan. IV, 17. p. 516.) wird hier abgebildet, obwohl von beiden *die Folgen*. So überlieſs mit wohlberechneter Enthaltsamkeit der Künstler den Beschauern, das Höchste selbst, d. h. das Verabscheuenswürdigste, Empörendste, in ihrer Fantasie ganz auszumalen.

Um dieſs letztere noch besser zu fassen, mag auch hier der Contrast uns seine Dienste nicht versagen. Nicht alle griechischen Künstler behandelten diesen Gegenstand mit solcher Scheu und Behutsamkeit. Zwei der schönsten und interessantesten Vasengemälde, welche neuerlich erst bekannt gemacht worden sind, können hierin zu einer lehrreichen Parallele dienen. Ganz hieher gehört die berühmte Vase des Vivenzio zu Nola, die im Iahre 1789. in jener Gegend ausgegraben und für die gröſste und schönste aller bisher entdeckten Vasen gehalten wurde (S. *Vasengemälde* I, 64. III, 29.). Sie wurde neuerlich in den *Peintures de Vases antiques* T. I. *pl.* XXV. XXVI. zuerst öffentlich bekannt gemacht und von Millin p. 49. ff. erläutert. Vergl. Millin's *Galérie mythologique pl.* CLXVIII, 608. Die ganze, nach einer alten Tempelfriese, wie es scheint, kopirte Vorstellung hat das Gräſslichste dieser Mordszenen in wenig Gruppen zusammengedrängt und dem Beschauer durchaus keinen

Schauder- und Entsetzen erregenden Anblick erspart. Alles ist sehr symmetrisch geordnet. Wenn diefs auch bei einer in die Runde herum laufenden Vorstellung weniger bemerkt wird, so ergiebt sich's doch beim ersten Blick, dafs es einem in die Länge ausgedehnten Werke entnommen wurde. Dem in den *Peintures* nach einer Abzeichnung von Clener gegebenen Kupferstich fehlen 2 Figuren. Auf der Original-vase sind 19 Figuren. (S. Gerning's *Reise durch Oestreich und Italien* Th. I. S. 90.) Was in der Abbildung fehlt, ist am äusersten Ende ein junger Grieche und eine Troianerin, welche in trauernder Stellung auf der Erde sitzend und beide Arme auf die Kniee stützend vorgestellt ist. Alles ist übrigens im Gegensatze auf der Vase. Auch hier ist Rettung und Entkommen der einfassende doppelte End-punkt. Dem mit dem Anchises und Ascanius flüchtenden Aeneas auf der einen Aufsenseite stehen zwei in stummer Verzweiflung von zwei Siegern ihr Leben erflehende Troianerinnen auf der andern Seite entgegen. Millin glaubt in der einen dieser Frauen die Hecuba, in dem sie am Arm ergreifenden Helden den Ulysses zu erkennen. Immer bleibt der Gegensatz: dort geht es zur Verbannung aus dem Vaterlande, nach welchem sich sehnsuchtsvoll die Blicke des Grofsvaters, Sohnes und Enkels zum letzten Male kehren; hier zur Sclaverei und zur Dienstbarkeit. Aber die drei innern Gruppen sind um so grausender und offenbar als die Spitze der Schreckensszenen in einer eroberten Stadt aufgestellt. Ein wehrloser Greis hat einen durchstochenen Knaben vor sich auf dem Schoofse liegen, und wird als Zugabe selbst niedergemetzelt. Hier er-

scheint also der *Drache* Neoptolemus (so nennt ihn Lycophron 327.) in dem gräuelvollesten Moment des Mordens. Priamus sitzt auf dem Altare. Neoptolemus hält ihn beim Kopfe, indem er mit seinem Schwerte den Todesstreich führt. Zu seinen Füſsen röchelt ein Erschlagener. — Iungfrauen werden aus dem Heiligthume gerissen und geschändet. Cassandra hält mit der Linken das drohende Pallasbild umklammert, indem sie mit der Rechten den wüthenden Ajax, der sie schon bei den Haaren ergriffen hat, und über einen Erschlagenen (wahrcheinlich den Coroebus) wegschreitet, abwehrt. Zwei andere tief-trauernde Frauen sitzen zusammengekrümmt auf der Erde. — Die Verzweiflung giebt selbst dem schwachen, hilflosen Geschlecht Wehre („ira arma ministrat") und verkehrt harmlose Hausgeräthe in Angriffswaffen. So muſs ohnstreitig die dritte Gruppe, eine Troianerin, die, zur höchsten Verzweiflung gebracht, mit einem Holze, das einem Ioche oder einem Tragebalken für's Wasserschöpfen am ähnlichsten sieht, auf einen sich mit seinem Schilde deckenden und das Schwert vorhaltenden Griechen losstürmt, ihrer ganzen Stellung nach erklärt werden. Hier gilt also das Sprichwort: *Ouis mordet*, ὄϊς τὴν μάχαιραν. Vergeblich nennen die Erklärer Namen, z. B. Polyxena. In den noch vorhandenen Ueberresten von Posthomericis und Cyclicis kömmt nichts dergleichen vor. Allein es bedarf auch der besondern Namennennung nicht. Die Sache spricht sich deutlich genug aus. Man vergleiche auf einer Vasenabbildung in den *Peintures des Vases antiques* T. I. *pl.* 58. *Galérie mythologique pl.* CLXX, 615. eine sehr ähnliche

Szene, nur daſs die Frau da ein Beil schwingt. (An Clytaemnestra und Agamemnon zu denken, wie Millin thut, gestattet die Figur und Kleidung des *jungen Heros* nicht.) Man denke aber auch nur an die Mutter, die bei der Erstürmung von Argos den furchtbar wüthenden Pyrrhus durch den Wurf eines Dachziegels tödlich verwundete. S. Plutarch. in vita Pyrrhi c. 34. T. III. p. 59. *Hutt.* oder an die That der Timoclea, als Alexander Theben erobert hatte, beim Plutarch *de mulierum virtutibus* c. 24. T. II. p. 62. *Wyttenb.* Auch erzählt die neueste Kriegssage von den Spanierinnen ähnliche Wuthäuserungen. — Mit eben so wenig Schonung und Vermeidung des Grausendsten ist die Ermordung des Astyanax auf zwei alten Vasengemälden behandelt. Das eine befindet sich auf einer der gröſsten und prächtigsten alten Vasen, die aus der Vaticanischen Bibliothek nach Paris gekommen sind, zuerst in Passeri *Picturis Etruscorum in Vasculis* T. III. *tab.* 276. dann in Winckelmann's *Monumenti* n. 143. neuerlich aber weit genauer in den *Peintures de Vases antiques* T. II. *pl.* 37—40. bekannt gemacht. Vergl. *Galérie mythologique pl.* CLXIX, 611. Hier hat Andromache den entseelten Astyanax auf ihrem Schooſse, der durch einen Stich in die Brust gemordet ist und noch blutet. Im Uebermaaſse des Schmerzes zerrauft sie sich das Haar, während Ulysses zur Seite ihr die eiserne Nothwendigkeit kalt vorpredigt. Es ist ein herzzerschneidender Anblick! — Schon Winckelmann in den *Monumenti inediti* p. 190. hat diese in ihrer Art sehr merkwürdige Vorstellung in so fern richtig erklärt, daſs er die trauernde Figur für die Andromache erkennt. Wie war es möglich, in dieser noch blühen-

den, jungen Frau die alte Hecuba zu erkennen, wie diefs in der neuesten Erklärung geschehen ist? Wohl möchte man hier auch sagen, wie Lucian in einem Epigramm (Epigr. Omiss. T. III. p. 688.) οὐ ψίμιθος τεύξει τὴν Ἑκάβην Ἑλένην. Aber dem neuesten Erklärer wurde dadurch der Gesichtspunkt verrückt, dafs er hier durchaus eine Szene nach den Troianerinnen des Euripides erblickte, wo allerdings am Ende des Stücks der Hecuba der Leichnam des Astyanax überliefert wird. Allein wenn man darauf Rücksicht nimmt, was weiter oben S. 202. ff. ausgeführt wurde, dafs auf den *grofsgriechischen* Vasen man keine Vorstellungen aus attischen ganz geregelten Trauerspielen erwarten müsse; so wird man leicht begreifen, dafs hier eine abweichende Vorstellung nicht weiter befremden könne. Es gab gewifs auch eine Tradition, nach welcher Astyanax nicht vom Thurme gestürzt, sondern wie Polyxena am Altar als Sühnopfer den Manen des Achilles dargebracht oder auch, damit er einst nicht den Bluträcher machen könnte, mit dem Schwerte getödtet worden war. Freilich folgen alle noch vorhandenen Erzählungen dem alten Lesches, der nach Pausanias X, 25. p. 240. zuerst vom Thurmsturz gesungen hatte. Vergl. Meziriac *Commentaire sur les Epîtres d'Ovide* T. II, p. 302. Allein wie vielseitig und vieldeutig ist diese Fabel! Wie abweichend sind besonders die Vorstellungen auf Vasen von den gemeinen Ueberlieferungen! Was aber die Sache ganz in's Klare setzt, ist eine andere Vase, die Tischbein *Engravings* T. II. *pl.* 6. mitgetheilt hat. Dort ist der Act selbst, wie Astyanax von einem Griechen auf einem Altare (denn dafs es ein Altar, kein Thurm sey, hat Mil-

lin sehr richtig bemerkt im Commentar zu den *Peintures* T. II. p. 56. *not.* 10., wiewohl er in der *Galérie mythologique* T. II. p. 98. es wieder für einen Thurm ansieht,) mit dem Schwerte erstochen wird, indem Andromache vergeblich bemüht ist, ihn dem Mörder zu entreifsen. —

II) Gemälde an der linken Seite der Lesche. Das Schattenreich. Im Algemeinen darf hier der Umstand nicht übersehen werden, dafs bei der Ausschmückung dieses Gegenstandes dem Polygnot mehrere alte Dichter vorausgegangen waren. Vor allem freilich die berühmte Νεκυΐα, die Todtenbefragung im 11ten Gesang der Odyssee. Aber so wie die ganze Necromantie oder Todtenbeschwörung sich in die frühe Vorwelt verliert (S. Tiedeman *de ortu et progressu magiae* c. 5. p. 30.) und in Verbindung mit den aus Aegypten abstammenden dramatischen Vorspiegelungen in den Mysterien dem ganzen weitschichtigen Mythus vom Hades und der Schattenwelt im Kerne der Erde (ἔνεροι, ἐν ἔρᾳ) sein Daseyn gab: so gab es auch viele alte Epopöen bei den Griechen, worin der Held hinabsteigt und das Todten- und Schattenreich vor sich vorübergehen läfst. Polygnot hatte also nicht blofs das Homerische Schattenreich vor Augen, sondern auch andere alte Gedichte, wovon Pausanias selbst die Minyas und die Νόςους nahmhaft macht. Vergl. Heyne *Excurs. I ad Aeneid. VI.* p. 784. In der Minyas war ohnstreitig die berüchtigte Unternehmung des Theseus und Pirithous in die Unterwelt (welche sich auf ein altes Todtenorakel, ψυχοπομπεῖον, in Epirus bei den Molossern

bezog Herodot V, 92. 7. Pausan. I, 17. p. 62. IX, 30. p. 92.) ausführlich besungen worden und darum spielen auch auf diesem Gemälde beide Helden ihre Rolle. Die Platonischen Mythen und die Lucianische Parodie in seinem Menippus und Cataplus gehören gleichfals hieher. Diese Szene des Schattenreiches wurde auch Gegenstand für die bildende Kunst. Von einigen Reliefs, die hieher gehören, wird in der Folge die Rede seyn. Aber der berühmte Nicias in den Zeiten der üppigsten Kunstblüthe Griechenlands hatte die Homerische Necromantie selbst zu einem Gegenstande seines Pinsels gemacht und diefs Gemälde, wofür ihm Attalus 60 Talente geboten haben soll, seinen kunstverständigen Landsleuten, den Athenaeern, geschenkt. Plin. XXXV, s. 40. 28.

In der ganzen Anordnung des Bildes mufs man keine bestimmte Chorographie der Unterwelt suchen, wie sie spätere Dichtungen ausgebildet haben, keine sorgfältigere Trennung des Aufenthaltes der Tugendhaften von dem der Verbrecher, kein Elysium „mundus piorum“ wie ihn Calpurnius nennt VIII, 20. (mit Wernsdorf's Excurs in den *Poetis minoribus* T. II, p. 332. f.) und keinen eigentlichen Tartarus, wie wir ihn in den Platonischen Mythen oder beim Virgil erblicken. Man vergleiche die lehrreichen Winke, die Heyne auch hierüber giebt *Excurs.* VIII. *ad Aeneid.* VI. p. 799. f. Polygnot wollte sich durch dergleichen Beschränkungen, die aus einer sorgfältigeren Begränzung der einzelnen Theile des Schattenreichs entstanden wäre, die Hand nicht binden lassen. Dem erfindungsreichen Maler war es allein darum zu thun, den freiesten Spielraum zu haben, um die ungleichartigsten Gruppen von

Männern und Frauen aus dem heroischen Zeitalter zusammenzustellen. Was für die neuere Kunst *das jüngste Gericht* gewesen ist, war für Polygnot und seine Nachfolger das Todtenreich. Polygnot kann also auch in so fern ein Vorläufer oder Geistesverwandte des grofsen Michel Angelo genannt werden. Darum verlohnte sich's bei diesem zweiten Gemälde wohl noch mehr der Mühe, als bei dem ersten, eine Restauration zu versuchen. Was würde Flaxman aus diesem Inferno haben machen können! Carstens hatte in seiner Ueberfahrt über den Styx nach Lucian (S. *Carstens Leben* von Fernow S. 169. f.) einen Beweis gegeben, was er auch bei dieser Aufgabe zu leisten im Stande gewesen wäre. Die Gebrüder Riepenhausen haben sich, wie es scheint, nie an diesen Theil der Polygnotschen Malerei wagen wollen.

So viel ist deutlich, dafs in der ganzen Anordnung auch hier alles auf symmetrische Stellung und Gegensätze ankam, und es ist sehr wahrscheinlich, dafs auch hier alle Figuren in *drei* Linien übereinander, die man sich durch das ganze Gemälde durchlaufend denken mufs, aufgestellt waren. Das Haupt-sujet des ganzen Bildes ist gleich nach der Ankündigung beim Pausanias, womit er seine Exegese des Bildes anfängt c. 28. p. 247. das Befragen des Tiresias durch den Ulysses. Die genauere Beschreibung dieser Szene ist c. 29. p. 252. Ulysses nebst seinem Gefährten Elpenor sitzen auf ihren Füfsen huckend an dem Grabe, das Schwert vorhaltend nach der bekannten Stelle in der Odyssee XI, 89. ff. Hinter dem Tiresias sitzt die Mutter des Ulysses, die Anticlea. Da nun gerade *unter* dieser Gruppe (κατωτέρω τοῦ 'Οδυσσέως) Theseus und

Pirithous als Heroen auf Thronen sitzen, und die weiter oben genannten zwei Gefährten des Ulysses, Perimedes und Eurylochus (εἰσὶν ἀνώτεροι c. 29. p. 251. zu Anfang des Kapitels) mit dem Ulysses selbst in einer senkrechten Linie gedacht werden müssen; so bestimmt dieſs auch die Stellung des Hauptgegenstandes und der darauf sich beziehenden Gruppen. Man kann daher annehmen, daſs diese gerade im Mittelpunkte des ganzen Gemäldes so gestellt waren, daſs sie auf der mittlern Linie wieder die Mitte einnahmen.

* Ulysses, der den Tiresias befragt, war der Gegenstand eines Bas-Reliefs in der Villa Albani, die einer vorgeblichen Statue des Tiberius zur Basis diente S. *Indicazione antiquaria per la Villa Albani* n. 62. p. 12. Winckelmann hat dieſs Relief in seinen *Monumenti inediti* no. 157. zuerst bekannt gemacht. Es wanderte darauf nach Paris, wo es zwar noch nicht aufgestellt, aber in den *Monumens antiques du Musée Napoléon* T. II. *pl.* 64. in Umriſs gegeben worden ist. Vergl. *Galérie mythologique pl.* CLXXV, 637. In Zoega's *Bassi-Rilievi* ist es nicht aufgenommen. Die Stellungen des Ulysses und Tiresias weichen auf dem Marmor von den in Polygnot's Gemälde bedeutend ab. Sowohl Winckelmann, als der ihm nachschreibende Louis Petit Radel in der Erklärung zu den *Monumens* p. 144. haben das Wort ὀκλάζειν im Pausanias falsch von dem bloſsen Knieen mit einem Beine verstanden, da es doch bekanntlich ein Hucken auf *beiden* eingeschlagenen Füssen bezeichnet. Man kann aber auch nicht sagen, daſs jener Marmor ganz nach Polygnot's Bildniſse gemacht sey.

** Die zwei sitzenden Helden Theseus und Pirithous waren gewiſs sehr sinnreich von Polygnot ausgeführt. Sie saſsen vertieft in ihren Schmerz auf zwei Thronen einander zugekehrt. Theseus hielt in der rechten und linken Hand ein Schwert. Es war sowohl das

seinige, als das seines Freundes und Schicksalsgefährten Pirithous. Pirithous blickte wehmüthig auf diese zwei Schwerter, die den in Pluto's Reiche Gefangenen nichts helfen konnten. Sonderbar ist's, daſs dieſs *Sitzen* von den Dichtern, welchen Panyasis in seiner Heraclea vorausgegangen war, als ein Zauberbann angesehn wurde. S. Heyne zu Virgil's Aeneide VI, 617. und zu Apollodor *Obseruatt.* p. 177. *ed. nov.* woraus sich in der Folge sogar auf die Athenaeer, als die Nachkommen des Theseus, ein Spottwort erzeugte, die man, als hätten sie ihre Hintertheile auf den Ruderbänken sitzen lassen, λίσπους oder ἀπογλούτους nannte. S. zu Hesych. T. II. c. 486, 18—20. Die trauernde Stellung des Theseus finden wir noch auf einem geschnittenen Steine, den Winckelmann in den *Monumenti inediti* n. 101. und nach ihm auch Lanzi in seinem *Saggio di lingua Etrusca* T. II. *pl.* 4, 11. abgebildet hat, und der dem Baron von Riedesel gehörte. Daſs dem Steinschneider dabei gewiſs die Polygnotische Vorstellung im Gedächtniſs war, beweist das unter dem Sitze deutlich abgebildete Schwert. Uebrigens verdient bemerkt zu werden, daſs in der Stelle, wo Pausanias von dieser Vorstellung spricht und die Tradition des Panyasis dabei erwähnt, höchstwahrscheinlich ein Wort fehlt, c. 29. p. 254. Πανύασις ἐποίησεν, ὡς Θησεὺς καὶ Πειρίθους ἐπὶ τῶν θρόνων παράσχοιντο σχῆμα. Man erwartet hier ein Beiwort ἀλλόκοτος oder ein ähnliches.

Da eine Perlustration im Einzelnen uns zu weit führen würde, so gnüge es hier, das, was die Manier des Malers am meisten charakterisirt, unter einige Hauptpunkte zusammen zu fassen, woraus der sinnreiche Reichthum seiner Erfindung, das Bedeutsame seiner Symbolik und das Ebenmaaſs seiner Anordnung noch deutlicher hervorgehn dürfte.

A) Auch hier ist das Princip der sich überal in Zahl und gleicher Bewegung antwortenden Zu-

sammenstellung und Gruppirung, so wie das Symmetrische in der Anordnung der ganzen Haupt-partieen gleichsam die Seele des Ganzen. Abweichend von der herkömmlichen Vorstellung des χῶρος ἀσεβῶν (in des Aeschines Axiochus c. 21. mit Fischer's Anmerk. p. 166.) nach welcher der Tartarus mit allen seinen Strafen gleichsam in den Kern des Schattenreichs, umflossen und umgürtet von Feuerströmen und ehernen Mauern, gesetzt wird, (S. Jortin's *Dissertt.* Diss. VI. p. 258. ff.) und weit entfernt, wie später Virgil ohnstreitig auch nach griechischen Vorgängern es ordnete, für die Heroinen und berühmten Frauen einen eigenen Aufenthaltsort und campos lugentes (S. Heyne zu Virg. VI. Aen. 440. ff.) zu umgrenzen: macht er die Strafen der Verbrecher und die grausenden Szenen, die man im Tartarus zu suchen gewohnt ist, blos zur *Einfassung* seines grofsen Panoramas der Schattenwelt und vertheilt die Frauengruppen in anmuthiger Abwechslung zwischen die Männer- und Heroengruppen, wie man buntfarbige Blumen zwischen grüne Zweige flicht. Nachdem auch hier wieder mit dem Wasser und einem Fahrzeuge, mit dem Acheron und Charons Barke, der äufserste Saum des Gemäldes bezeichnet worden ist (es sind überhaupt die ἀκταί νεκύων in Nicarch's Epigram Analect. T. II. p. 350. V. vergl. das II. Fragment aus Sophocles Polyxena p. 646. *Brunk.* den ganzen Apparat von Höllenströmen verschmähte der denkende Künstler) fangen am Ufer des Stroms, den *Schatten*fische als den Strom der Schattenwelt bezeichnen, sogleich die grausendsten Szenen und Bestrafungen an. Sie sind aber am Rande des Gemäldes nur Einfassungen. Die Gegenstücke dazu machen den Rand des Gemäldes

auf der andern Seite aus und diese dienen jenen vordern gleichsam zum Gegengewichte. So erblicken wir hier gleich zum Anfange die Bestrafung des Frevels gegen Eltern; denn man sieht den von seinem zürnenden Vater gewürgten gottlosen Sohn. Der Sohn hat hier nämlich das älteste Gesetz des Buzyges oder Triptolemus τοὺς γονεῖς τιμᾶν geschändet und seinen eigenen Vater gemiſshandelt. Dem Bösewicht, der seine Eltern geschlagen hatte (πατραλοίας S. Hemsterhuys zu Poll. X, 160.) war keine Strafe zu hart, und für die „quibus pulsatus parens“ Virg. VI. Aeneid. 609. war auch in der Unterwelt ein Lohn bereitet. Aeschyl. Eumenid. 269. Aristoph. Ran. 149. vergl. Plato de LL. IX. T. IX. p. 62. *Bip.* woraus man sieht, daſs dieſs ein des Bannfluches würdiges Verbrechen, ein ἄγος war. An Erinnyen und Furien ist aber in Polygnots Gemälde nicht zu denken. Hierauf kommt die Strafe des Tempelraubes. Wir erblicken die dem Tempelräuber Schierling-mischende Strafgöttin. Denn dafür müssen wir die ihn bestrafende Frau, die sowohl andere Tränke zu mischen versteht, als auch solche zur Qual der Menschen, γυνὴ κολάζουσα αὐτὸν, ἡ φάρμακα ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν οἶδεν ἀνθρώπων nothwendig erklären. Polygnot dachte dabei als Athenaeer an den Schierlingsbecher, der den Verurtheilten im Kerker gerieben wurde. S. Wyttenbach zu Plato's Phaedon p. 329. diesen nennt Plutarch *an pravitas sufficiat* p. 499. B. κύλικα φαρμάκου. Vergl. die Hauptstelle des Theophrast de Plant. IV, 17. Statt des Gerichts-dieners (ὑπηρέτης Plat. Phaed. c. 65. vergl. Dresig *de cicuta poena Atheniensium publica* §. 20.) reicht hier eine Frau den Schierlingstrank, welche keine andere

ist als eine Strafgöttin, *Poena*, Ποινή. Die Poenas finden wir in den griechischen Mythen noch unterschieden von den Furien, da diese die Verbrecher nur in den Tartarus schleppen, jene, die Poenae, aber, sie peinigen, πᾶσαν αἰκίαν αἰκιζόμεναι, wie es in einer ganz hierher gehörigen Stelle im Axiochus c. 21. p. 167. *Fisch.* heifst. Vergl. Hemsterhuys zu Lucians Necyom. 9. T. I. p. 469., 14. So fehlen also die Erinnyen und Strafgöttinnen doch *nicht ganz* im Inferno des Polygnot. — Doch am Eingange erblickte man sonst auch allerlei Scheusale, Empusen, Schreckbilder (S. zu Aristoph. Ran. 288. ff. zu Virgils VI. Aen. 273—281.) Statt alles dessen malte Polygnot nur einen einzigen Daemon Eurynomos (den *Allfresser*, vielleicht um die den Griechen damals so heilige Sitte des Verbrennens zu empfelen, und um das Abscheuliche der von Hunden und Aasgeyern gefressenen unbegrabenen Leichname anzudeuten), den man sich, wie Caylus richtig bemerkt p. 47. mit Skeletten, von welchen er selbst das Fleisch abgenagt hatte, umgeben denken mufs. Dafs durch ihn die Fäulnifs der Leichname ausgedrückt werden sollte, sieht man aus der Farbe, die Polygnot diesem Vampyr gegeben hatte. Es war die bläulich-schwarze Farbe der Schmeisfliegen. Sie sowohl als das Sitzen des Unholds auf dem abgezogenen Balge eines Aasgeyers (ὑπέςρωτο δέρμα γυπὸς) sind symbolisch. Das ganze Bild ist sinnreich. Die Geyer wittern die Leichen in voraus und finden sich überal auf Schlachtfeldern Aelian. de anim. II, 46. p. 115. S. Hardouin zu Plin. X. s. 7. Nun hat aber dieser Leichenfressende Dämon sogar dem Geyer seinen Fras abgejagt und ihn selbst bis auf den Balg, den er

sich zur Bequemlichkeit unterlegte, aufgefressen! — Die schon aus dem Homer bekannten Höllenstrafen des Sisyphus und Tantalus sind als Einfassung an das entgegengesetzte Ende des ganzen Bildes verwiesen worden. Wir finden sie auch auf der kleinen Seite eines berühmten Sarkophags, der die Ankunft des Protesilaus im Schattenreiche vorstellt, im *Museo Pio-Clementino* T. V. *tav.* 19. wo Visconti p. 38. mit Recht mutmaaſset, daſs dabei unsers Polygnot's Gemälde zum Grunde liege. Vergl. *Galérie mythologique* CLVI, 570. Doch scheint dabei zwischen beiden Extremitäten, durch einige Andeutungen in der obersten Linie, eine Art von Verbindung statt gefunden zu haben. Denn dort ganz oben, c. 29, p. 251, hatte Polygnot auch seinen berühmten Einfall auf die unwirthlichen Weiber angebracht, (γυναῖκας δαπανηρὰς, man vergleiche das Aschenbrödel des jüngern Simonides in Brunk's Analecten T. I, p. 126. die auch ἐκ παλιντρίβεος ὄνου gebildet ist,) das Seil des Ocnus, das der Esel abfriſst, eine Vorstellung, die offenbar nach Polygnot auch ein altes Relief auf einem runden Altar im *Pio-Clementino* T. IV. *tav.* 36. darstellt, mit Visconti's Bemerkungen, und zu Properz. IV, 3, 21. Dort oben war auch in einer leicht schattirten Andeutung (εἴδωλον ἀμυδρὸν καὶ οὐδὲ ὁλόκληρον) der Riesenkörper des Tityus, der von dem langwierigen Geyerfraſs schon ganz aufgezehrt schien, zu sehen. Man weiſs aus Homer, daſs sein Körper 9 Acker Landes einnahm (die richtige Deutung gab schon Pausanias X, 4. p. 152. und daraus Heyne *antiquarische Aufsätze* I, 56.) Wie nun, wenn Polygnot diesen Riesenschatten die ganze obere Linie hingezogen und dadurch von oben auch eine Einfassung gegeben hätte? Die

Ausdrücke beim Pausanias führen von selbst auf eine solche Vermutung.

B) Alles ist symbolisch. So wurde, wo das Ideal noch nicht erreicht werden konnte, wenigstens das Geistige und Heilige der Kunst schon gehandhabt. Das grinzende, mit abgefleischten Todten-gerippen umgebene Ungeheuer würde der Fantasie eines H. Fuefsly zu seinem Tode auf dem 4ten Gemälde seiner Milton's Gallerie einen trefflichen Stoff dargeboten haben. Es sitzt auf einem Feder-balge eines Aasgeyers. Solche Unterlagen beim Sitzen hat Polygnot mehrmals in diesem Gemälde zu symbolischen Andeutungen mit Glück benutzt. Actaeon, *der Jäger*, sitzt mit seiner Mutter Autonoe auf einer Hirschhaut, Callisto sitzt, um ihre Bärmetamorphose anzudeuten, auf einer Bärenhaut. Man liebte dergleichen Andeutungen durch die Beschaffenheit des Sitzes sehr, und die prächtigere, Tempelschmückende Cultur erschuf sogar für jede Gottheit allegorische Thronen. S. Millin *monumens inédits* T. I. p. 222. — Wie bestimmt symbolisiren alle Kleidungsstücke! Im Purpurmantel des Memnon, dem, als einem morgenländischen Prinzen, Figurenstickerei zukommt, sind die Memnonides, die Vögel, die aus dem Scheiterhaufen des Memnon aufflogen, eingewebt c. 31. p. 261. Elpenor trägt eine Decke von Binsen geflochten, φορμὸς, (*storea*, ψιάδιον S. Hemsterhuys zu Aristoph. Plut. 542. p. 159.) *à la matelotte*. — Ein Beispiel der feinsten Symbolik liegt in der Figur des Orpheus. Er sitzt auf einem Hügel angelehnt an eine Weide, und indem er in der einen Hand die Lyra hält, greift er mit der andern nach einem herabhängenden Weidenzweige κλῶνές εἰσι, ὧν

ψαύει c. 30. p. 258. Warum diefs Greifen nach den Weidenzweigen? Homer Odyss. X, 510. giebt den Weiden, da, wo er sie mit den Pappeln in den Hain der Proserpina verpflanzt, das Beiwort ὠλεσίκαρποι (frugiperdae übersetzt es Plinius XVI, 26. s. 46. *fruchtabwerfende* Vofs.) Mag man nun auch die physische Ursache dieses Beiworts mit Theophrast im Abwerfen der unreifen Frucht, oder mit Aelian in der Eigenschaft, unfruchtbar zu machen, suchen (S. Needham und Niclas zu den Geoponicis XI, 13. p. 810.); so scheint so viel ausgemacht, dafs Polygnot gerade beim Orpheus, der in seiner Eurydice die Frucht des Hinabsteigens in die Unterwelt und die Hoffnung, Kinder zu bekommen, verlor, an diefs Beiwort der Weide erinnern wollte. Diefs würde bei einem andern Kunstwerke zu gesucht und erkünstelt erscheinen, allein Polygnot liebte diese versteckteren Anspielungen. Sonst müfste man es auch für erkünstelt halten, dafs Aiax Oilei hier noch den Meerschaum von seinem Schiffbruche auf dem Körper sitzen hat c. 31. p. 260. — Wenn Agamemnon aufser dem gewöhnlichen Königssceptron auch noch einen Stab in die Höhe hält, so will ihn dadurch Polygnot als ῥαβδοῦχον καὶ ἐπιςάτην καὶ πρύτανιν (so stehen alle drei Worte bei einander in Plato's Protagoras c. 70. p. 563. *Heind.*) aller Heroen vor Troia bezeichnen. Vergl. P. Faber *Agonisticon* II, 19. p. 71. f. Man mufs sich aber dabei mehr eine Ruthe, als einen Commandostab (*tronçon* im Sinne der Modernen) denken.

C) In der Zusammensetzung einzelner Gruppen zeigt sich der Ethograph vorzüglich dadurch, dafs er die Heroen und Heroinen nach Zuneigungen und Abneigungen, abstofsenden und anmuthenden

Gesinnungen vereint oder trennt, mit einem Worte, alles nach Wahlverwandschaften, Antipathie und Sympathie ordnet. Eine ganze Gesellschaft spielt das Bretspiel mit Würfeln (*ludum latrunculorum*, πεττείαν), welches der weise Palamedes zum Zeitvertreib der Griechen vor Troia erfand (S. Saumaise zu den *Scriptt. H. Aug.* T. II. p. 743. ff. wo ταβλίζειν erklärt wird). Diese Spielgesellen, Aiax Telamonius, Thersites und Palamedes selbst waren lauter Todfeinde des Ulysses. Ein vierter, auch ein Feind des Ulysses, Aiax Oïlei, sieht dabei stehend zu. Hier *vereint* gemeinschaftlicher Hafs vier sehr ungleichartige Männer. — Drei Frauen, die Procris, Chloris und Thyia, sind *eines* Sinnes in herzlichem Gespräch bei einander. Chloris liegt traulich der Thyia im Schoofse, woraus doch der trockene Pausanias selbst den Schlufs zieht: man werde sich nicht irren, wenn man behaupte, dafs diese Frauen auch im Leben vertraute Freundschaft gepflogen hätten, c. 29. p. 253. Allein diesen dreien kehrt Clymene, die zweite Frau des Cephalus (die erste war Procris gewesen), den Rücken zu, zum Zeichen der Abneigung. — Einen ähnlichen Verein bildete Polygnot in der Gruppe, wo Agamemnon und Achilles erscheinen c. 30. p. 257. Zwar ging die Continuation der Odyssee im 24. Gesang, Vers 15. ff. in dieser Zusammenstellung zum Theil schon voraus. Indefs blieb doch das Verdienst der eigentlichen *symmetrischen* Gruppirung dem Polygnot allein. Der über seinen frühen Tod hochbetrübte Antilochus steht, das Gesicht in beide Hände verbergend, dem Agamemnon gegenüber. Protesilaus sitzt dem Achilles gegenüber. Beide blicken sich bedeutend an. Dem Achilles steht sein Patroclus

zur Seite. — So giebt es einen eigenen Club trojanischer Helden, c. 31. p. 262. Hector sitzt und hält mit beiden Händen sein linkes Knie umschlungen, Zeichen der Betrübnifs (ἀνιωμένου σχῆμα ἐμφαίνων. Dieselbe Stellung hat ein griechischer Held auf dem sogenannten Schilde des Scipio, den Millin in der Erklärung dieses Denkmals, das die Zurückgabe der Briseis an den Achilles vorstellt, für den Phoenix, Winckelmann hingegen in seiner Abhandlung über die Allegorie für den verwundeten Ulysses halten möchte. S. Millin's *monumens inédits* T. I. 87.) Memnon und Sarpedon stehen in enger Verbindung daneben. — So findet man auf einem andern Theile des Bildes einen eigenen *musikalischen Club*, Orpheus, Promedon der Musikfreund, Pelias und Schedius, die dem Orpheus zuhören, Marsyas und Olympus und der blinde Thamyris befinden sich alle auf derselben Linie neben einander c. 30. p. 258—58. Es läfst sich diefs nun auch noch genauer verfolgen und auf die Charakteristik jeder einzelnen Person nach Affekten und Sitten anwenden, wodurch eben diese Bilder wahre National-gemälde wurden.

* Besonders glücklich war in dieser Rücksicht Paris mit der Amazonenkönigin Penthesilea zusammengestellt. Paris erscheint hier dem Homerischen Beiwort getreu, als ein *Mädchenbeäugler*, (παρθενοπίπης Ilias XI, 385. wo Heyne in den Obseruatt. p. 188. T. VI. blofs an den weibischen Weichling denken wollte, weil der andere Begriff der Würde des Epos nicht angemessen sey) als ein Weibsüchtiger (Γυναιμανής Ilias III, 39.) Er will die schöne Amazone an sich locken und klatscht daher etwas *bäuerisch* in beide Hände. Es ist, was Pausanias sagt, ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος. Man kannte damals, als Pausanias schrieb, freilich viel künstlichere Arten des Klatschens, die Philostratus im Gemälde des

Comus Icon. I, 2. p. 766. mit Olearius Anmerkung, und Aristaenetus I, 10. p. 26. *Abresch.* malerisch schildern. Vergl. Casaubonus zu Sueton's Nero c. 20, und Ferrari *de plausu* in Graeve's *Thesaurus Antiqu.* T. VI. p. 27 — 33. Hier aber wurde der *Hirte* Paris gemalt und es hieſs, wie dort bei Ovid I. A. A. 113. „plausus tunc arte carebat." Das Bäurische bestand wahrscheinlich darin, daſs er mit voller Faust klatschte, da man doch schon das feinere Schnippchen-Schlagen im Homer zu finden glaubte Odyss. VIII, 379. Dagegen zeigt nun die züchtige Amazone in ihrer Mine, spröde vorübergehend, nur Verachtung. Gewiſs eine Szene, die noch jetzt für einen Maler, der seinen Vortheil verstünde, einen dankbaren Stoff zu einem reizenden Gemälde darbieten würde. Denn Paris und die Amazone können durch die auszeichnende Tracht ungemein kenntlich gemacht werden.

D) Bewundernswürdig war dabei die ungezwungene, immer aus der Natur der Handlung selbst hervorgehende Mannigfaltigkeit der Stellungen, wodurch Polygnot seine Erfindungskunst und Genialität so deutlich beurkundete. Ulysses *huckt* mit seinem Gefährten. Procris liegt traulich im Schooſse der Thyia. Callisto auf der Bärenhaut liegend, hat sogar ihre Füſse zwischen die Kniee der Nomia gelegt c. 30. p. 258. Helden legen ihre Häupter trauernd in beide Hände, oder sitzen um ein Spiel herum. Das Gegenstück dazu sind die mit dem Knöchelspiel beschäftigten Töchter des Pandarus (ἀςραγαλίζουσαι c. 30. p. 256. eine ähnliche Szene auf einem Herculanischen Gemälde *Pitture d'Ercolano* T. I. *tav.* 2. vergl. Visconti zum *Pio-Clementino* T. IV. p. 37. Polyclet machte Würfelspielende Knaben. S. *Andeutungen* S. 115.) Agamemnon steht ans Sceptron gelehnt. Iasus zieht dem Phocus den Ring (das ξένιον, σύμβολον, die

tesseram hospitalem) vom Finger. Orpheus sitzt an einen Weidenbaum gelehnt. An denselben Baum lehnt sich auf der Rückseite der aufmerksame Zuhörer (φιλήκοος ἐς τὴν μουσικὴν) Promedon. Phaedra hat sich erhangen, hält aber (welches das Widrige des Anblicks mildert, sagt Pausanias; wie zart!) den Strick mit beiden Händen. Denn so schien es nur eine Art von Schaukel zu seyn, eine αἰώρα. Man denke nur an die ἑώρας πλεκτὰς in Sophoclis Oedipus in Col. 1264. und an alles, was die Mythographen von dem zum Andenken der erhangenen Erigone gestifteten Schaukelfest in Athen erzählen. S. Meursius Graecia Fer. s. v. Αἰώρα p. 10. und zu Hesychius T. I. c. 180. 16. — Vorzüglich kunstreich war die Stellung der Eriphyle c. 29. p. 254.

* Die Stelle, wo von der Eriphyle die Rede ist, giebt nach der jetzt bestehenden Lesart keinen rechten Sinn. Sie heifst διὰ τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκρους παρὰ τὸν τράχηλον τοὺς δακτύλους. Caylus p. 49. hat es nur dem algemeinen Sinne nach so übersetzt: „elle passe la main par dessous sa tunique, comme pour cacher ce collier si célèbre.“ Allein es ist von beiden Händen die Rede, deren Finger am Halse hervorragten. Sie mufste also die Hände oben unter der Achsel in den Leibrock, der ohne Aermel war, ἀχειρίδωτος, hineinstecken. Dadurch brachte sie oben über der Brust eine Höhlung hervor, worin sie das berüchtigte Halsband verbergen konnte. Hier stehen im Griechischen die Worte τῶν χειρῶν durchaus überflüssig und sinnentstellend. Man mufs sie als ein Glossem herauswerfen und nun heifst es ganz deutlich: τοῦ χιτῶνος δὲ ἐν τοῖς κοίλοις εἰκάσεις ἐκεῖνον τὸν ὅρμον εἶναι. Wir finden dieselbe Haltung des Untergewandes durch die Hände auf einigen Vasengemälden.

E) Die auch von **Caylus** p. 47. bemerkte **moralische Tendenz** in einem National- und

Tempelgemälde, das alle Griechen mit Andacht und Erweckung zum Gehorsam gegen die heiligsten Satzungen betrachten sollten, läfst sich auch bei mehreren Partieen dieser zweiten Bilder-reihe nicht verkennen. Es gab in Athen, von wo alle Humanität zu den Griechen ausging nach Isocrates im Panegyricus, uralte Satzungen (θεσμοὶ), die man der Ceres und ihrem Apostel Triptolemus (auch als alter Heros Buzyges genannt) zuschrieb, und welche die Athenischen Matronen bei der grofsen Procession nach Eleusis (ἄνοδος) auf dem Kopfe trugen, der Gesetzgebenden Ceres (Θεσμόφορος) zu Ehren. Die drei Hauptsatzungen hat uns Porphyrius Π. Απ. IV, 22. p. 378. *van Goens* erhalten. Vergl. Petit de LL. Att. mit *Wesseling*'s Anmerk. p. 68. Ehret die Götter und ehret die Eltern, waren zwei dieser Satzungen. Beide erwähnt Euripides in einem bekannten Fragmente der Antiope 42. Τρεῖς εἰσὶν ἀρεταὶ, ἃς χρὴ σ' ἀσκεῖν ὦ τέκνον, Θεούς τε τιμᾶν τούς τε θρέψαντας γονεῖς Νόμους τε κοινοὺς Ἕλλαδος. Erblickt man also auf diesem Gemälde des Polygnot gleich vornan einen gottlosen Sohn, der sich an seinem Vater vergriffen hat (ὃς τῷ πατρὶ ἐλυμαίνετο), durch den Vater selbst gewürgt (Verbrechen durch Verbrechen geahndet, wie diefs in Familien, wo der Blutbann, ἄγος, haftet, immer bemerkt wird); sehen wir einen Tempelräuber von der rächenden Strafgöttin mit dem Gifttrank statt der erquickenden Labung der Lethe empfangen (eine Frau bietet auf einem Relief im *Pio-Clementino* T. IV. *tav.* 35. den aus Charon's Kahne Ausgestiegenen einen Trunk zum Wilkommen dar, der auf die alt-ägyptische Todtensage, das kühle Wasser des Osiris, und die daraus entsprungene *pocula Lethaea* deutlich

hinweiset): so dürfen wir hier ohnbedenklich annehmen, dafs Polygnot dadurch an jene alten Satzungen durch Versinnlichung der Folgen, die den Uebertreter dort jenseits treffen, lebhaft habe erinnern wollen. Ia wenn wir annehmen, was aus so vielen Gründen nicht unwahrscheinlich ist, dafs in den *Fröschen* des Aristophanes manche leise Anspielung auf die in den Mysterien vorgestellten Szenen der Unterwelt vorkomme; so möchten wir durch die Stelle in dieser Farce V. 145. (wo freilich mit einem ruchlosen Doppelsinn, unter den Verdammten, die dort in ewigen Koth- und Sumpflöchern stecken, auch der sich befindet ὅς μήτερ' ἠλοίησεν ἤ πατρός γνάθον Ἐπάταξεν, vergl. Aeschyl. Eumenid. 269.) berechtigt seyn zu glauben, dafs selbst in den mancherlei dramatischen Vorstellungen und Erscheinungen, welche den Einzuweihenden in Eleusis vor's Auge gebracht wurden (vergl. *Vasengemälde* II, 217.) sich auch solche Szenen dargestellt hätten, die also bei allen *Eingeweihten* auf diesem Bilde sogleich sehr feierliche Erinnerungen weckten. — Es gehörte ferner zu den ältesten Humanitätssatzungen, den Todten zu begraben, νεκρούς ἀθάπτους μηδ' ἐν ὀφθαλμοῖς ἐᾶν, sagt Moschion dort beim Stob. T. I. p. 244. *Heeren.* über die ältesten Gebräuche zur Entwilderung der Menschheit. Buzyges sollte einen Fluch darauf gesetzt haben, wer einen Todten unbegraben liegen lasse, nach den Scholien zu Sophoclis Antig. 255. vergl. Aelian. V. H. V, 14. Cicero de LL. II, 22. So foderten es die *Iusta*, wie es die Römer hiefsen. Darum bildete nun Polygnot den Leichnamfressenden, grinzenden Daemon Eurynomus. Denn man mufs annehmen, dafs dieser nur die Leichen frifst, die

nicht die Iusta empfangen haben, nicht begraben worden sind. Polygnot ruft also durch diefs Phantom allen Beschauern des Bildes zu: Begrabet die Todten, damit sie dieser Unhold nicht zu fressen bekommt! — Uebrigens zeigt sich Polygnot überal als ein Freund der Mysterien, (darin erkennt man den athenischen Bürger,) und in so fern, als einen frommen Mann, nach damaligen Begriffen. (Man denke an Socrates und Demonax, die darum für gottlos gehalten wurden, weil sie sich nicht einweihen liefsen. S. Lucian. Demonax c. 11. T. II. p. 380. vergl. Barthélemy *Voyage du jeune Anach.* VII, 172.) Darum läfst er uns gleich beim Anfange neben dem Tellis, dem Urgrofsvater des Dichters Archilochus, die priesterliche Jungfrau Cleobaea, seine Landmännin aus Thasos, Stifterin der Ceres-weihen in Paros, sehn, die ein Mysterienkästchen (*cistam mysticam*, κιβώτιον vergl. Winckelmann *Storia delle Arti* T. II. p. 263.) auf dem Schoofse hat, wie man sie zum Verbergen der geheimen Symbole in den Weihungen der Ceres zu gebrauchen pflegte. (Ueber den Inhalt dieses Kästchens hat uns Clemens von Alexandrien im Protrept. p. 19. einiges verrathen; man hätte es nur nicht mit dem κέρνος, dem thönernen Gefäfse, worin auch allerlei heilige Nahrungsmittel enthalten waren Athen. XI, p. 476. F. oder c. 52. p. 265. *Schweigh.* verwechseln sollen, wie es St. Croix *über die Mysterien* und nach ihm Millin *Dictionnaire des beaux arts* T. I. p. 277. gethan haben.) Vorzüglich zeigt sich aber diese fromme Anhänglichkeit des Malers an die Mysterien in dem, was gegen das Ende der Beschreibung von den zwei Frauen berichtet wird, einer schönen jungen

Frau und einem alten Mütterchen, die in zerbrochenen Scherben Wasser trugen. Nahmen, sagt Pausanias, standen nicht über diesen beiden Figuren, sondern bloſs, daſs sie *nicht eingeweiht* wären. (Also ἀμύητοι, oder, wie aus einer Stelle der Vaticanischen Sprichwörtersammlung Proverb. Vatic. VIII. 31. p. 302. *Schott.* hervorgeht, ΤΩΝ ʼΑΜΥΗΤΩΝ.) Soviel erhellet hieraus deutlich, daſs Polygnot den Frauen dadurch die Pflicht einschärfen wollte, sich einweihen zu lassen, welches dann in der Folge auch fast von allen athenischen Frauen, selbst von solchen, die in sehr zweideutigem Rufe waren (S. Isaeus Orat. de haeredit. Philoctem. p. 61. Vergl. Barthélemy *Voyage du jeune Anachars.* T. VII. p. 190.) befolgt wurde. Man muſs die alte Frau als die Mutter der jüngern sich denken. Die Mutter hätte mit Lehre und Beispiele vorangehen sollen. Eben dahin gehörte nun auch mitten zwischen den berüchtigten Höllenstrafen des Sisyphus und Tantalus ganz am Ende des Gemäldes eine zweite Vorstellung des Schöpfens in ein Faſs, wobei wieder an eine Bestrafung der Uneingeweihten zu denken ist. Die ganze Stelle ist höchst verdorben und ohne Hilfe der Handschriften schwerlich wieder herzustellen. **

* Die ganze Fabel von den Frauen, die in der Unterwelt zur Strafe Wasser schöpfen, ist eine der vieldeutigsten im Alterthum. Selbst die Art der Strafe wurde sehr verschieden erzählt. Bald war nur das Faſs, worein geschöpft wurde, bodenlos oder zerlöchert, das ist der berüchtigte πίθος τετρημένος (so sagten die Attiker, und so muſs im Zweifel immer gelesen werden. S. Menage zu Diog. Laert. IV, 50.) τετρυπημένος, ἄπληςος u. s. w. Bald sind auch die Schöpfkrüge zerbrochen, ὄςρακα κατεαγότα bei unserm Pausanias, bald

schöpft man nicht mit Krügen, sondern mit Sieben: so in Plato's Gorgias c. 105. Die Fabel scheint wirklich zuerst als Strafe der *uneingeweihten Frauen* bei den Mysterien, wo die Unterwelt vorgestellt wurde, vorgekommen zu seyn. Die uneingeweihten Männer schwimmen im Koth und Sumpf, die uneingeweihten Weiber schöpfen aus diesem Koth-fluſs und verlieren selbst das Geschöpfte wieder. Dieſs dürfte man aus einer Stelle des Plato de Republ. II, p. 363. D. T. VI. p. 219. *Bip.* schlieſsen, wo von den Dichtern gesagt wird, die jene Fabel ausschmückten, *τοὺς ἀνοσίους καὶ ἀδίκους κατορύττουσιν εἰς πηλόν τινα ἐν ᾅδου, καὶ κοσκίνῳ ὕδωρ ἀναγκάζουσι φορεῖν.* Musaeus ist der Dichter, von welchem Plato dort zunächst spricht, und in dessen Gesängen also diese Fabel vom Elysium und Tartarus zunächst ihren Grund hatte. Musaeus aber ist als Repraesentant der *mystischen* Lieder in Athen anzusehn. Nichts war auch in der That natürlicher, als daſs man den Weibern gerade diese Strafe dictirte. Sie waren ja im frühen Alterthum stets die Wasserträgerinnen, *ὑδροφοροῦσαι*, auch im Leben. Nun machte man diese Beschäftigung zu einer Höllenstrafe, ohne den witzigen Einfall des Bion dort beim Diog. Laertius II, 50. zu scheuen. Das sind nun eben die *ἀμύητοι εἰς τὸν τετρημένον πίθον ὕδωρ ἑτέρῳ τῷ τοιούτῳ κοσκίνῳ φοροῦντες*, welche dort in Plato's Gorgias c. 105. p. 159. *Heindorf.* so witzig allegorisirt werden. So hat auch Polygnot die Sache vorgestellt und ein altes Relief im *Pio-Clementino* T. IV. *tav.* 36. wo offenbar die eine Frau, welche in der zierlichen Stellung vor dem Mercur steht, eine eingeweihte ist, die mit groſser Selbstzufriedenheit auf die 4 andern Mädchen, die den bösen Dienst beim zerlöcherten Faſs (*τὴν περὶ τὸν πίθον λάτρειαν καὶ πλήρωσιν*, könnte man es mit Plutarch nennen in Conuiu. VII. Sap. p. 160. B. T. I. p. 631. *Wyttenb.*) erfüllen müssen, also Unheilige, Ungeweihte sind, zurückblickt, ist in diesem Sinne zu erklären. So mochte wenigstens der erste Erfinder dieser Composition die Sache gedacht haben. Denn das Relief, das sich hier in einem sehr mangelhaften Zustande erhalten hat, ist freilich nur eine spätere Nachahmung, wobei

der nachahmende Künstler ohne Zweifel an die Danaiden dachte. Es möchte keine ganz leichte Aufgabe seyn, herauszubringen, wie man diese Strafe auf die ihre Männer in der ersten Brautnacht mordenden Danaiden übergetragen habe. Homer, selbst Apollodor aus den ältern Mythographen, kennt diese Fabel noch nicht. Merkwürdig ist die aus einem verloren gegangenen Schriftsteller uns erhaltene Nachricht in der Vaticanischen Sprichwörtersammlung Cent. III, 31. wo erzählt wird, dafs die ungeweihten Mädchen, die einige Danaiden nennten, auch 'Ηπεδάναι genannt worden wären. In dem *spätern* Axiochus c. 21. p. 166. *Fisch.* kommen allerdings im Gegensatz der grofsen Vorzüge, die die Eingeweihten in der Unterwelt genössen, auch die ὑδρεῖαι ἀτελεῖς Δαναΐδων schon vor. Man vergl. die Stellen des Aristoteles, die Hemsterhuys anführt zu den Scholien zu Lucian T. I. p. 305. *Wetst.* Amymone, eine der Danaiden, wird ausdrücklich als 'Υδροφόρος zu Argos vorgestellt. S. Hygin. fab. 159. p. 285. *v. Stavern.* Hier wäre also der Vereinigungspunkt gefunden.

** Zweierlei ist in dieser verdorbenen Stelle c. 31. p. 264. ziemlich deutlich. Es mufs statt der völlig sinnlosen Worte γυναῖκες ἐὰν μὲν ἐπὶ τῇ πέτρᾳ, gelesen werden: ἐπαντλοῦσαι ἐς τὸν πίθον. Das ἐπαντλοῦσαι steckt in den zwei Worten ἐὰν μὲν. Dann ist sogleich ein Wort ganz ausgefallen. Es mufs heifsen: παρὰ τὸν πρεσβύτην πρεσβῦτις ἐοικυῖα ἐκείνῳ τὴν ἡλικίαν. Ein alter Mann nebst einigen Weibern schöpfen Wasser in ein Fafs. Diese haben ganze Krüge. Dabei ist aber ein altes Mütterchen, die verliert das meiste Wasser in ihrem Kruge, weil er zerbrochen ist, und schüttet nur so viel in's Fafs, als im Schöpfgefäfse ihr noch übrig blieb.

Nur sparsam sind die Nachrichten von andern Gemälden, die Polygnot auser denen, die bisher angeführt worden sind und die in Athen und zu Delphi zu sehn waren, ausgeführt hatte. Wir be-

merken hier nur noch, dafs Polygnot auch für die Plataeenser einige Bilder malte, worüber eine Nachricht beim Pausanias vorkommt IX, 4. p. 13. Die Athenaeer gaben bekanntlich den Plataeensern einen Theil der Beute von der Schlacht bei Marathon, wobei sie allein von den Einwohnern von Plataea Hilfe erhalten hatten, Herodot VI, 108. Sie erbaueten also der martialischen Minerva (Ἀθηνᾶ Ἀρεία) einen Tempel, für welchen ihnen Phidias eine colossale Minerva (eine ἀκρόλιθος, Kopf, Hände und Füſse aus Pentelischem Marmor) verfertigte. Um nun auch die Vorhallen dieses Tempels der Würde des Ganzen angemessen mit Gemälden zu schmücken, vereinigten sich die zwei groſsen Künstler jener Zeit. Der Aeginete Onatas, sonst nur als plastischer Künstler und Erzgieſser berühmt, (S. Heyne *Artium tempora, Opuscc.* T. V. p. 370.) aber aus einer Malerfamilie (Sohn des Athenischen Malers Micon, S. oben S. 254.), malte den Krieg der sieben Helden gegen Theben; Polygnot die Erlegung der Freier der Penelope durch Ulysses, also eine Μνηστηροφονία nach der 22ten Rhapsodie der Odyssee. Auch Flaxman hat diesen Gegenstand in seinen Umrissen dargestellt. Was wäre darum zu geben, wenn wir beide mit einander vergleichen könnten! Uebrigens sehen wir auch aus dieser Nachricht, wie sehr Polygnot die groſsen und reichen Compositionen liebte. — Da Polygnot auch ein trefflicher Porträtmaler war, so könnte wohl auch das Porträt des Arimnestus, des Plataeensers, der in der Schlacht bei Plataea gegen den Mardonius den ersten Preiſs (ἀριστεῖα) zugetheilt bekam (S. zu Herodot IX, 72.) welches unter der Statue der Minerva an der Basis aufgehangen war, von ihm

gemalt gewesen seyn, wenn nur die Zeitrechnung nicht dazwischen träte.

* Uebrigens bedarf es kaum noch einer Erinnerung, dafs auch hier die Malerei nur dienstbar, die Vorhallen eines Tempels schmückend (ἐπι τῶν τοίχων του̃ προναου̃) und die Basis einer Götterstatue zierend, erscheint. So brachte es die Natur der Sache selbst mit sich.

In Rom befand sich zu der Zeit, wo Griechenlands beste Kunstschätze alle in jene Herrscherstadt zusammengeplündert waren, auch von Polygnot ein Stück, dessen Plinius Erwähnung thut XXXV, s. 25. „Huius est tabula in porticu Pompeii, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur, ascendentem cum clypeo pinxerit, an descendentem.“ Hier hätten wir also wenigstens einen Beweis, dafs Polygnot auch schon einzelne Figuren als ein für sich bestehendes ganzes Gemälde behandelt habe, welches freilich, wie Lévesque sehr gut gezeigt hat in der mehrmals angeführten Vorlesung *sur les progrès successifs de la peinture*, *Mémoires de l'Institut* T. I. p. 421. ff., erst seit Zeuxis Zeiten algemein wurde. Was aber diefs bewunderte Kunststück selbst anlangt, wo man nicht wufste, ob der Bewaffnete (*cum clypeo*, 'Οπλίτης, ein Soldat in voller Armatur, wie ihn später auch Parrhasius gemalt hatte Plin. XXXV, s. 36, 5.) auf- oder niedersteige, so ist diefs so räthselhaft und unsern Begriffen vom Ausdruck und von der Richtigkeit einer Zeichnung so entgegengesetzt, dafs wir eher in das Kunsturtheil des Plinius, als in den Geschmack des alten Meisters ein Mifstrauen zu setzen geneigt seyn möchten.

Man hat Polygnot in seiner alterthümlichen Gemüthlichkeit und in seiner charakteristischen

Darstellungsgabe schon zuweilen mit dem Vater der alten Florentinischen Malerschule, mit Giotto Bondone (geb. 1276. †. 1336.) verglichen. An Aehnlichkeiten fehlt es allerdings nicht. Auch Giotto trat zuerst aus der steifen Einförmigkeit der Anordnung der Figuren heraus. S. Fiorillo *Geschichte der Künste* Th. I. S. 77. Die Kunst verdankte ihm viel wegen seines natürlichen Faltenwurfs, wegen seines Ausdrucks (er war also Ethograph) und der natürlichen Grazie in seinen Bildern. Die Florentiner ertheilten ihm das Bürgerrecht, so wie die Athenaeer dem Polygnot. Er verfertigte auf Einladung des Pabstes Bonifacius VIII sein berühmtes Mosaikbild, das Schifflein Petri, *la navicella*, in der alten Peterskirche, so wie Polygnot die Gemälde in der Lesche im grofsen National-tempel der Panhellenen. Auch die Bewunderung seiner Bilder von enthusiastischen Liebhabern des alten Stils leidet eine Parallele mit jenen Kennern des Alterthums. Von Polygnot und seinen Zeitgenossen sagt Quintilian XII, 10. „Simplex eorum color tam sui studiosos adhuc habet, vt illa prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos extiterunt, pictoribus praeferantur.“ So gab es auch von jeher grofse Bewunderer der Geschichte des heiligen Franciscus im Dom zu Assisi, und der Grablegung der Iungfrau zu Florenz. S. Riepenhausen *Geschichte der Malerei in Italien* Iten Theils 2tes Heft S. 20. ff. Allein alle diese Aehnlichkeiten sind nur zufällig und man würde dem Polygnot bitteres Unrecht thun, wenn man ihn durch eine Parallele mit der neuern Kunstgeschichte in jene Uranfänge der neuern Kunst hinaufschie-

ben wollte. Mit weit grösserem Rechte hat ihn Lévesque in der angeführten Abhandlung S. 414. mit dem grossen Michel Angelo selbst verglichen: „Nous pouvons comparer Polygnote à Michel Ange. C'est par la bonté du dessin et par le caractère, que Polygnote fait époque dans l'histoire de la peinture chez les Grecs. Ce sont les parties fondamentales de l'art: les parties agréables vont naître successivement."

Zwei Untersuchungen sind noch zurück. Die erste betrifft die Frage: malte Polygnot auch *enkaustisch?* Durch die Stelle beim Plinius XXXV, s. 40. wo vom encaustischen Maler Pausias erzählt wird, er habe einmal ein Wandgemälde des Polygnotus zu Thespiae (hier hatte also Polygnot auch eine Vorhalle gemalt) *mit dem Pinsel* restaurirt, habe dadurch aber wenig Ruhm erworben, *quoniam non suo genere certasset*, setzt es auser Zweifel, dass Polygnot nie encaustisch malte. Die ganze verwickelte Frage über die encaustische Malerei bleibt also dem folgenden Abschnitt zugetheilt. Die zweite Frage betrifft die Tetrachromenmalerei mit dem Pinsel überhaupt und somit auch die Möglichkeit, dass Polygnot, so wie die anderen Meister der ältern Schule, die mit Polygnot Cicero in Orator. c. 50. nahmhaft macht, nur in *vier Farben*, mit weiss, roth, gelb und schwarz, alle ihre Malereien ausgeführt und dabei das grosse Lob verdient haben können, welches Plinius XXXV, s. 32. diesen Tetrachromen-

malern ertheilt hat. Die drei neuesten Beurtheiler der alten Malerei, Lévesque in der mehrmals angeführten Abhandlung S. 436. ff., Hirt in seiner Vorlesung: *Remarques sur les couleurs dont les anciens se devoient servir pour peindre* p. 30—33. und H. Meyer zu Göthe's *Farbenlehre* Th. II. S. 89—92. haben sich darin vereinigt, dafs man die Ausdrücke des Plinius von diesen vier Grundfarben nicht ganz buchstäblich verstehen könne, und dafs schon diese ältern Tetrachromen-maler auch Blau (es steckt im Atramentum) und also auch Grün gekannt haben. Die völlige Entscheidung dieser allerdings schwirigen und durch mancherlei Widersprüche, in welche hier Cicero und Plinius mit einander verwickelt werden, bedenklichen Streitfrage setzt eine genaue Untersuchung der damals gekannten und gebrauchten Farben voraus, und zuerst der vier Hauptfarben, die Plinius XXXV, s. 32. durch Melinum (Weifs), Sinopis (rother Eisenocher), Sil (Berggelb) und Atramentum (Schwarz, wobei aber auch Blau, *indicum*, mit verstanden werden könnte) bestimmt. Mit dieser genauen Untersuchung beginnt am schicklichsten der folgende Abschnitt, wohin wir billig auch die Entscheidung dieser ganzen Frage versparen. Das Resultat unsrer Untersuchungen stimmt ganz mit den Ueberzeugungen Meyer's überein, wenn er sagt: „die grofsen Meister des Colorits bedienten sich nur der einfachsten Farbenmittel, und gnügten durch kunstreiche Anwendung derselben allen ächten Kunstfoderungen, die *damals* gemacht werden konnten.“ Nur mufs man nicht vergessen, dafs die

ganze Form und Composition der frühen symbolischen und symmetrischen Malerei das Blau und Grün, wenigstens in seinen reinsten Tönen, fast ganz entbehren konnte, da man meist ohne alle Luft- und Linien-perspective die Figuren neben oder über einander stellte, und also den blauen Himmel und die grüne Erde durch Farben weit weniger anzudeuten brauchte.

Register

der merkwürdigsten Sachen und Wörter.

A.

Abacus 174
Abschieds - libation 217
ἅδης, *Orcus der Griechen* 64
adumbrare, σκιαγραφεῖν, 137, 143
Aeacus 98
ἀετοί 120
αἰώρα 358
Agatharchus 284
Agemina 35
ἄγος 350
ἀγῶνες ἐπισόδιοι, ἀγωνίσματα ἐπίθετα 253
ἀγῶνες μουσικοί 253
ἀκρόλιθος 120, 365
Amazonen - schlacht 255, 257, 278
ἀμφιθαλεῖς 226
ἀμφορεῖς 175
ἀμύητοι 365
Androgynen, *Hermaphroditen* 225
Angesicht, Bewegung und Leben in demselben 262
ἀνωτέρω u. ὑπέρ, *verschieden* 313, 317
Anthropomorphismus 185
Anubis 36, 63
Apis 77
ἀποδημίαι 216
ἀπόγλουτοι 348
Apollo λεσχηνόριος 297
Apollodor 238
ἀριςεῖα 365
Aristophon 268
—— *mit Aglaophon verwechselt* 269
Athen, *Synesius Urtheil über* — 280
atramentum indicum 9, 369
Ausdruck 263
αὐτοσχεδιάσματα 189, 223
ἄξιε ταῦρε 184

B.

Baby 49
Bacchanalien 173
—— *in Rom und Italien zerstört* 206
—— *auf Vasen und Marmorreliefs verschieden* 193

Bacchanalien kommen nach Etrurien 207
Bacchantinnen 196
Bacchantium ululatus 206
Bacchus 195
Ballspiel 218 *folg.*
Bataillen-stücke 282, 283, 284
Bekleidung 263
βίβασις 197
Bildersprache der Irokesen 15
Blutrache 337, 343
Bondone (Giotto) 367
Buchsbaumtafeln 150 *folg.*

C.

Cabiren 226
calantica 79
Candaules 107
Canoben 63
Casmilus 226
Catagrapha 235, 237
Centauromachien 257 *folg.*
Ceres 186
Chiaroscuri 170
Cihuacohuatl 19
Cimon von Cleonae 234
Coloristen 159
Comoedie 187
crocata vestis 265
Cynaegirus 248 *folg.*
cyriologica, cyriologumena 14

D.

Δαδοῦχος 229
damascener Arbeit 35
Devanagari der Indier 7
διαφανῆ ταραντινίδια 197
διμήτωρ 188
Dionysos 184, 185, 194
diotae 179

E.

Eid 338
Einweihung in die Geheimnisse des Osiris 50
ἐκλακτίσματα 197
Ἕλλας μεγάλη; οἱ ἔκτος Ἕλληνες 114
ἐμπάσσειν 110
ἔνεροι 344
ephebi 211, 218
E opten 228
Erfinder der Linearzeichnung 138
Erklärung der Hieroglyphen 87, 88, 89
Ethographie 241, 262 *folg.*
Eumarus von Athen 234
Euphranor 277
Eurynomos 351
εὐσχημοσύνη 212
ἐξηγηταί (λεσχαῖοι) 299, 300

F.

Fabulae rhintonicae 190
Farbe 8
— *rothe beliebt* 3
— *bei den Aegyptern* 38, 45
— *der vier Factionen bei Wettrennen* 32
Flöten 198
floruit, ἤκμασε *etc.* 105
Flügel 227
Füſse der Mumien 78

G.

Gebetsformeln 81
Gemälde Polygnot's erklärt 350 *folg.*
Gemälde-Adoration 118 *folg.*

Genius, geflügelt 189, 224, 226
Gewand der Rhapsoden 32 *f.*
Goldgrund 12
Grabkammern 43
γράμμα 143
γραφίς 145
Grylli 10
γυναιμανής 356

H.

Helena 318 *folg.*
Hercules auf Vasen 223
Hermes 99
—— *Necropompos* 61
Hieroglyphen 87, 88, 89
Hochaltar, ein Falke auf dem 331
Hydriae 175

I.

Ἰακχάζειν 206
ἱκετεία 338
ἱλαροτραγῳδίαι 190
Ἰλιὰς μικρά 305 *folg.*
Ilias und Odyssee beim Petron 306
Incunabeln der Zeichnung und Malerei bei den Griechen 133
Intarsiatura 35
ἠπεδαναί 364
Isis 50, 59, 97
Isistafel, Tabula Bembina 36
ἰταλικός 182
ἠθογράφος 262
ἦθος 266

K.

Καλὸς 224
καλύμματα, καλύπτραι 322
Keilschrift der Perser 7
κερασφόρος 188
κερνοφόρος 197
κῆπος Ἀδώνιδος 96
κηρογραφία 149
κιβώτιον 361
κλῶνες ὠλεσίκαρποι 354
Kopfbedeckung 79
Kopf, glatt geschoren 321
Κορινθιουργές 118
κόρδαξ 201
κούριμος 321
κυβίστησις 197

L.

Lagersöhne 317
Laodike 287
—— *unter deren Bilde Cimons Schwester Elpinike* 288
Leinwand, gemalt auf — 151
Leinwandbinde, bemalte 80, 81, 85 *folg.*
Leschen, λεσχαι, 296, 297, 303
λευκογραφεῖν 152
Liberi 209
linea 155, *nulla dies sine linea* 153 *folg.*
Linearzeichnung 138, 140, 142, 153, 154
λίσποι 348
Litanei 81, 82, 83
Löwen, behaubt 77
Lusca sacerdos 40

M.

Mänaden 196
Malerei 368

Malerei der Aegypter 25, 42, 43
— *der asiatischen Völker* 6
— *der Barbaren* 4
— *der Chinesen* 13
— *enkaustische* 368
— *der Griechen* 103
— — —— *alte Kunst* 239
— *hieroglyphische* 4, 14, 16
— *hebt sich mit der Bilder- u. symbolischen Schrift* 6
— *der Indianer* 8
— *als Kunst* 1, 8
— *der Mexicaner oder Azteken in Anahuak* 17
— *auf Papyrusrollen* 89
— *der Perser* 11, 12
— *, Plastik geht ihr voraus* 3
— *, Preisausstellungen in der* - 252
— *auf Wänden* 34
Malerfamilien 135
Mani oder Manes, der Apelles der Perser 12
Marathonische Schlacht gemalt 246, 249
Marktplätze 276
Metl 17
Micon 254
— *malt um Geld* 254 (*vergl.* 271)
— — *die Wände des Theseustempels* 257
— — *schöne Rosse* 258, 260 *sein Fehler dabei* 259
Minos 98
Moloch 184
Monochromen 159 *f.* 171, 234
Monogrammen 135, 143
motus ionici 191
Mumien 52
— *des Della Valle in der Dresdner Galerie* 65
— *durch Abzeichen kenntlich* 72
— *-decken* 56
— *-malerei* 46, 52
μουσουργοί 233
Mysten 228
Mystagogen 300

N.

Nachahmung 2
Naiden 192
Namen, dem Gemälde beigeschrieben 139, 245
ναύςαθμον Ἀχαίων, *dem Homer fremd* 316
Necromantie 344 *folg.*
νεκυΐα 344
Neoptolem, als Bluträcher, 330 *folg.*
——, *Epitaphium des* 301
——, *Geist des, — als Heros* 303
Nilkrüge 63
Numi incusi 164

O.

Ὀκλάζειν 347
Onatas 365
ὄνος Πολυγνώτου 329
Orestes furiis agitatus 204
Orgien 187
Osiris 77, 97

P.

Παῖδες ζωγράφων, — γραφέων 136
παιδοτρίβης 218

παίγνια 192
pallium graecanicum 210, 211
Panaenus 242 folg.
— malt die Marathonische Schlacht 246
— — porträtähnlich 247 f.
— — die Sculpturarbeiten 243
— — Wandgemälde 244
πανοπλία 213
Papyrusrollen 83, 85 f. 87, 96
Paraschistes 72
παρθενοπίπης 356
paterae 144
Pauson malt Caricaturen 266
πεισιανάκτειος 275
περιζώματα 200
Persea, arab. Lebakh 72 folg.
Perspective 310
Petasus 79
πεττεία 355
Pferdemalerei, alt 260
Phidias 246
Philomele 110
Φλύακες 190
Φορμὸς, Ψιάθιον 353
pileus 80
πίνακες 151
pingere ex albo 153
Pinsel 241
Pirithous 347
πίθος τετρημένος 362
Plastik, geht der Malerei voraus 3
Plinius 103, 122
Poecile 274, 281
—— Gemälde darin 278
Polemon περιηγητής 300
Polychromen 237, 238
Polygnotus 261, 268, 270 folg. 288
— bedient sich des lichten Ockers 265
— gab den Figuren mehr Ausdruck und den Draperieen mehr Mannigfaltigkeit 261 f. 263, 264
— Gemälde in Athen 274, 290
— —— im Tempel der Dioscuren 291, 294
— —— in der Lesche zu Delphi 296
— Schöpfer der historischen Malerei 268, 270
— ὁ Θάσιος 267
— wird öffentlich beherbergt etc. 271 folg.
— Zeitalter 122
πομπαί 187
Πρίηπος 186
πρόσωπον τωθαστικόν 200
προξενία 271
Ψυχοπομπεῖον 344
πυξίον 151

Q.

Quippus 17

R.

Ῥαδάμανθυς 98
Ragmalas 9
Raub der Phoebe und Ilaira durch Castor und Pollux 291 folg. 295
restim ductitare 201
Riepenhausen Gemälde von Troia 308 folg. 315
Ritter auf Vasen 220 folg.

Bayerische Staatsbibliothek München

S.

Σαβός 185
sacra bonae deae 205
Särge von Sycomorusholze 52
Salamis personificirt 245
Satyrisches Zwischenspiel 203
Satyrtänze 201 *folg.*
Σαύριας 136
Schabeisen 219
Schattenreich 344
Schicksalswage 98
Schildereien an den Wänden 280
Schlangen, oberägyptische 74
Schuhe 78
Seele, ihre Fortdauer nach ägyptischen Begriffen 47
Seelenbäder 207
senex linteatus medio lucernam die proferens 49
Serapis 77
silhouettenartigeFiguren 163 *f.*
Simonides Tod 314
Skiagraphie 135
σκιαγραφεῖν 137
Sonnenschirme 80
Sophocles, ob in der Poecile gemalt? 279
spargere lineas intus 142
Stier, der Dionysische 231
ϛοά 276 *f.* 279 *f.*
ϛολιϛαί 62
Symbolische, das der Malerei 353
Symplegmen 10
Synesius Urtheil über Athen 280
σύνθημα 207

T.

Tabula iliaca 286
Täfelchen mit Hieroglyphen 83
Tafeln, ägyptische 152
Tanz 207
Tauna, Tausia 35
ταυρόμορφος 188
Tempel der Dioscuren 259, 291
Tetrachromenmalerei 238, 368
Thebe 51
θεολογεῖον 99
Theseus 347
Theseustempel 257
θίασος 188
θρόνωσις 231
tibicinae 233
tirones, ephebi 211
τιμωρία 337.
Tochter des Dibutades 136
Tod, wem zugeschrieben? 293
Todtengericht im Amenthes 89
toga virilis sumta 209
Tonalamatl 21
Tragödie 187
Troia, Scenen vor und im eroberten - 314
— *Zerstörung von* - 285, 289
Troianerinnen, ein Gemälde Polygnot's 287
Typhon 49, 93

U.

Uraei 75

V.

Vasen 180
— , *Entstehung der griechischen* 165
— , *Aufstellung* 173, 176
— *ihr Alter* 208
— , *grofsgriechische haben keine Vorstellungen aus*

attischen Trauerspielen 202 *f.* 343
Vasengemälde 160, 293
Velin 149
Verlarvung 199
vultus 263

W.

Waffen, *von Frauen gegeben* 219
Wandmalerei 280, 282
Weihungen 204, 212
—— *der Frauen* 230
—— *in Rom* 205
Wettkämpfe in der Malerei etc. 252, 253

X.

Ξενία 338

Y.

Ὑδροφοροῦσαι 363
ὑποθέσεις 190

Z.

Zeichen, *phonetische* 14
Zeichnungskunst der Griechen 145
—— *gründlicher Unterricht in der* - 147
—— *Redensarten in Beziehung auf die* - 146
—— *worauf sie geübt wird* 148
Ζωγράφων παῖδες 136

Verbesserungen.

Aufser den im Register bereits verbesserten Druckfehlern scheinen hauptsächlich folgende noch bemerkt werden zu müssen:

Seite XXVII.	Zeile 16.	lies:	Aehrenlese.
— 162.	— letzte	—	Technischen.
— 201.	— 18.	—	Tischbein.
— 207.	— 20.	—	Gronov.
— 292.	— 19.	—	Amyclaeischen.
— 334.	— 31.	—	κατευθὺ.

61[illegible]

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Böttiger, Carl August,

Ideen zur Archäologie der Malerei nach Maasgabe der Wintervorlesungen im Jahre 1811

Bd.: 1

Dresden (1811)

Arch. 12-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10256457-7